LE PLAIN-CHANT. 6e ANNÉE. — No 1. — 15 NOVEMBRE 1864. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1864 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

NOTICE

SUR

L'ANTIPHONAIRE BILINGUE

DE MONTPELLIER

Depuis 1851, la copie que j'ai faite de l'*Antiphonaire de Montpellier*, par ordre de Son Excellence M. de Parieu, Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris (Département des manuscrits, supplément latin, no 1307); et, depuis cette époque aussi, elle n'a cessé d'être l'objet de la colère des uns, de l'admiration des autres, mais surtout de l'étude de ceux qui s'occupent de la grande question de la notation neumatique. On me rendra un jour cette justice, qu'en me dévouant pendant près d'une année à la transcription minutieuse, exacte, identique, de cette *pierre de Rosette* des neumes, j'ai offert à l'archéologie de la musique européenne un hommage qu'on peut essayer d'amoindrir, mais qui n'en a pas moins sa valeur. Que de patience il m'a fallu, en effet, pour mener à bonne fin un travail si aride et si rebutant en lui-même! Que d'amour pour l'art religieux! Jamais on ne comprendra les fatigues qu'une pareille œuvre a causées à celui qui n'a point reculé devant les ennuis et le labeur qu'elle devait nécessairement entraîner après elle!

Quoi qu'il en soit, ma copie de l'*Antiphonaire de Montpellier* reçoit de nombreux

visiteurs à la Bibliothèque impériale. J'ai pensé qu'en publiant, en un petit volume, les dissertations et quelques-unes des notes qu'elle contient, ce serait chose utile aux amateurs de nos antiquités musicales, et, en particulier, aux personnes studieuses qui, voulant consulter le célèbre *Antiphonaire*, désirent savoir ce qu'il contient, pour y diriger plus rapidement et plus sûrement leurs recherches.

Mon infatigable éditeur, M. E. Repos, a pensé comme moi, et c'est à cette communauté d'idées que le public est redevable du présent ouvrage.

On y trouvera d'abord *in extenso* la Préface que j'ai insérée en tête de ma transcription officielle : il m'était impossible de mieux faire connaître, jusque dans ses moindres détails, la nature et le contenu du précieux manuscrit digrapte.

A la suite de cette Préface vient le texte complet du *Traité de Musique* de Réginon, abbé de Prum, au diocèse de Trêves, dans la seconde moitié du IXe siècle. La version de ce *Traité* par lequel débute sans nom d'auteur l'*Antiphonaire de Montpellier*, est un monument d'une grande importance, à cause d'un passage relatif au genre chromatique, qu'on ne rencontre point dans le texte qu'en a publié l'abbé Martin Gerbert en 1784. Ce passage m'est venu puissamment en aide dans une dissertation que j'ai écrite, à Montpellier, sur la *Musique des Odes d'Horace*, et que les *Archives scientifiques* ont insérée en février 1851 (tome II, pp. 98 et suiv.). Comme on me contestait la bonne fortune d'avoir restitué ce *Traité* à son véritable auteur, j'ai dû, pour convaincre les plus incrédules, mettre la version de Gerbert en regard de celle de l'Antiphonaire bilingue ; et, plus tard, quand il me fut dit qu'une personne à qui j'avais confié ma découverte avant d'aller à Montpellier, osait s'en attribuer le mérite, je me suis cru autorisé à combattre cette singulière prétention dans mes *Études sur la restauration du Chant Grégorien au* XIXe *siècle* (Rennes, 1856, in-8o, pp. 484-486).

J'ai placé, après le *Traité* de Réginon, le *fac-simile* du folio 35 *verso* de l'*Antiphonaire de Montpellier*. Ce *fac-simile*, ainsi que *beaucoup d'autres* du même ouvrage que je conserve en portefeuille, est tout entier de ma main, et, en le comparant au no 1307 des manuscrits de la Bibliothèque impériale, on pourra s'assurer qu'il n'est pas exact de dire, avec un célèbre biographe, que « la copie de l'*Antiphonaire* a été faite par un habile calligraphe sous ma direction. » Si celui qui a écrit ces mots, avait vu et palpé l'original de cet *Antiphonaire*, il eût été convaincu que, pour en reproduire les neumes, il fallait être calligraphe et plus que calligraphe, sous peine de prendre des millions de taches faites par les mouches pour des figures neumatiques.

Enfin, le présent volume se termine par quelques extraits des dissertations ou notes post-liminaires que j'ai insérées à la fin de ma transcription officielle. Je n'ai reproduit ici que de fort courts emprunts, pour ne pas augmenter d'une manière énorme les frais d'impression de cet opuscule, et aussi pour ne pas soulever d'inutiles tempêtes comme celle dont j'ai raconté l'histoire dans mes *Études sur la restauration du Chant Grégorien* (pp. 486-487).....

THÉODORE NISARD.

Batignolles-Paris, 15 octobre 1864.

NOTICE

SUR

L'ANTIPHONAIRE BILINGUE

DE MONTPELLIER

PRÉFACE DU TRANSCRIPTEUR

(Mars 1851)

SOMMAIRE. — DÉCOUVERTE DE L'ANTIPHONAIRE. — SON AGE ET SON ORIGINE. — ÉCRITURE. — NOTATION. — DIFFICULTÉS QUE PRÉSENTAIT UNE TRANSCRIPTION EXACTE DE L'ANTIPHONAIRE DE MONTPELLIER. — APERÇU ANALYTIQUE DU CONTENU DE CE MONUMENT.

§ I.

DÉCOUVERTE DE L'ANTIPHONAIRE.

Ce manuscrit in-folio carré appartient à la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier.

Le catalogue des manuscrits de cette Bibliothèque fut rédigé vers 1842 par M. Libri, avec le concours de M. H. Kühnholtz, savant conservateur de ce riche dépôt scientifique. En 1849, il était imprimé dans le tome Ier du *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques des départements publié sous les auspices du Ministre de l'Instruction publique* (Paris, 1 vol in-4° de 904 pages).

Voici l'article consacré, dans ce catalogue, au manuscrit qui nous occupe :

« N° 159. In-folio carré, sur vélin. — 1° *Incipit utillimum de musica breviarium.* Incipit : *Quo-« niam pauci sunt qui majorum et difficiliorum memoriam operum pleniter absque libris possint « retinere;* Desinit : *Sed jam prolixus sermo finem prestolatur.* — 2° (Antiphonale.) — 3° (Cata-« logus brevis manuscriptorum.) — x^e^-xie siècle.

« Fonds de Bouhier, C. 54. Le n° 1 a quatorze pages. Dans le n° 2, la musique est notée tantôt par « signes, tantôt par lettres. Voici le catalogue contenu dans ce manuscrit : « *Libri de armario claustri;*

« *Didimus de Spiritu sancto; Augustinus de Verbo Domini; Augustinus de caritate; Gregorius*
« *Nazianzenus; Regula super Judicum; Omeliæ Origenis super Lucam; Vita Caroli; Collationes;*
« *liber dialogorum Gregorii; Theodulfus, Epitalamium; Solinus; Augustinus de Virginitate;*
« *Gradalia quinque; duo Responsalia, et Offerendarius; duo Antiphonarii; Vita patrum; Josephus;*
« *Rabanus super Matheum* (p. 349). »

Bouhier avait fait l'acquisition de ce manuscrit en 1721; MM. Kühnholtz et Libri, dans le catalogue de la Bibliothèque de la Faculté, avaient fait connaître le contenu de ce manuscrit, et la science était ainsi fixée sur l'existence de ce trésor musical.

Mais, il était réservé à M. Danjou d'attirer, sur ce manuscrit, l'attention des archéologues d'une manière plus spéciale, d'une manière vraiment européenne, qu'on me permette cette expression. Le 18 décembre de l'année 1847, ce musicographe, parcourant les salles de la bibliothèque, aperçut dans une armoire un volume in-folio sur le dos duquel on lisait : *Incerti de musica.* Ayant demandé communication de ce volume, il reconnut aussitôt qu'il contenait les chants de l'Antiphonaire romain, avec une double notation en lettres et en neumes placés au-dessus des lettres.

---

§ II.

AGE ET ORIGINE DE L'ANTIPHONAIRE.

M. Danjou annonça la découverte de l'Antiphonaire dans la livraison de décembre 1847 d'un recueil mensuel qu'il publiait alors sous ce titre : *Revue de la Musique religieuse, populaire et classique.*

Selon lui, ce volume était un des antiphonaires notés au commencement du IXe siècle, ou par un des clercs que Charlemagne avait fait étudier à Rome, ou par un des chantres que le pape Adrien avait envoyés en France, lesquels possédaient la vraie tradition de saint Grégoire et avaient sous les yeux l'exemplaire noté de la main même de ce saint Pape.

Pour prouver cette assertion, M. Danjou s'appuyait sur des considérations tirées :

1° De l'écriture du manuscrit;

2° De sa notation;

Et 3° des pièces liturgiques qui le composaient.

Une vive discussion s'engagea bientôt sur ce point historique et sur les preuves invoquées pour l'établir. Ce n'est pas ici le lieu de rappeler les détails de cette controverse qui eut quelque retentissement, mais dont le caractère fut trop personnel et trop passionné (1).

(1) Voir la *Revue du Monde catholique* (livraison du 15 février 1848), — la *Revue de Musique religieuse* de M. Danjou (livraison du même mois), — et la *Revue du Monde catholique* du 15 mai suivant.

Je me bornerai à faire connaître aux archéologues, dans les paragraphes suivants, les particularités paléographiques et liturgiques qui peuvent jeter quelque jour sur l'âge et l'origine du manuscrit de Montpellier, sur sa nature et son importance.

---

§ III.

APPRÉCIATION DE L'ÉCRITURE DU MANUSCRIT.

Suivant M. Libri, ce manuscrit est du xe-xie siècle. M. Danjou a pensé qu'il appartenait à la première moitié du ixe; cependant il admet qu'il y a, en tête du volume, un traité inédit écrit au xiie siècle, et intitulé : *Utillimum de musica Breviarium.*

C'est l'écriture de ce traité inédit et anonyme qui va me servir de point de départ dans cette discussion.

Personne n'avait soupçonné jusqu'à présent (1) quel pouvait être l'auteur de cet abrégé de musique. Or, il y a deux ans que je suis fixé sur ce point. L'auteur du *Breviarium* est Réginon, abbé de Prum.

Gerbert a publié l'ouvrage de Réginon dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra* (pp. 230-247), sous le titre de : *Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum archiepiscopum Trevirensem a Reginone presbytero*, d'après le manuscrit autographe de Leipsick.

« L'existence de cet ouvrage, disait M. Fétis en 1841, était ignorée quand Bunemann, bibliothé-« caire à Minden, puis recteur du collége de Hanovre, connu par de bons livres relatifs à la biblio-« graphie, en acheta un manuscrit dans une vente publique, à Maestricht. Mattheson annonça cet « événement dans le troisième numéro de sa *Critica musica* (t. 1, p. 83), au mois de juin 1722, en « faisant remarquer que Louis XIV avait offert plusieurs milliers de livres pour le même manuscrit « quelques années auparavant, mais que, par des circonstances inconnues, le volume s'était alors « égaré. D'après une notice publiée par Bunemann lui-même, Mattheson assure que ce manuscrit, de « la main même de Réginon, est le seul qui existe *(est unicum exemplar in toto terrarum orbe).* Il « ajoute que l'auteur n'était que moine lorsqu'il l'écrivit, et qu'il ne devint abbé de Prum que posté-« rieurement : d'où il suit que l'ouvrage est antérieur à 892. Postérieurement, ce manuscrit a passé « dans la bibliothèque de l'université de Leipsick, et l'on en a découvert une copie dans la bibliothèque « publique d'Ulm. En 1824, ajoute M. Fétis, j'ai trouvé, dans un très-ancien manuscrit de différentes « mains, appartenant à la bibliothèque royale de Belgique (n° 2751, in-4°), et contenant dix-sept pièces « historiques et autres, une copie apographe de Réginon, datée de l'an 885. Cette copie précieuse

(1) Il ne faut pas oublier que cette préface a été écrite dans les premiers mois de l'année 1851.

« renferme l'épître à Bathbod suivie des formules ou neumes de deux cent quarante-trois antiennes et « de cinquante-deux répons, dans les huit tons de l'Église, notés en notation saxonne ou gothique. « J'ai cité ce manuscrit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique*. On connaît donc « jusqu'à ce jour trois copies de l'ouvrage de Réginon (*Biographie universelle des Musiciens*, « tome VII, pp. 372-373). »

Je m'estime heureux d'avoir fourni à la bibliographie musicale une quatrième copie de l'*Epistola de institutione harmonica*. J'ai donc ma modeste part dans la trouvaille de M. Danjou. Pour ôter tout doute sur l'authenticité de ma découverte, j'ai transcrit la leçon de Gerbert et celle du manuscrit de Montpellier en regard l'une de l'autre; de cette manière, les plus incrédules — et il en existe — n'auront pas même l'avantage d'une objection spécieuse. On remarquera que le texte de Montpellier, qui contient quelques passages fort importants pour l'histoire de l'art, n'offre pas l'ouvrage de Réginon sous sa physionomie primitive : quelques passages qui appartiennent à la forme épistolaire en ont été retranchés: c'est un traité didactique *général*, sans aucune allusion à l'archevêque Rathbod.

Ceci posé, je dirai, contrairement à l'avis de Mattheson, que je ne crois pas le manuscrit autographe antérieur à l'année 892.

Réginon fut obligé de se démettre de sa dignité d'abbé de Prum en 899, par suite des intrigues de trois moines nommés Richard, Gérard et Marfred. C'est alors qu'il prit le parti de se retirer auprès de Rathbod, archevêque de Trèves, et c'est quelque temps après, selon moi, qu'il écrivit son Épître et rédigea son *Tonarius* que Gerbert n'a pas publié. Cette date me semble ressortir du premier paragraphe de la lettre même de Réginon à l'archevêque : « *Cùm frequenter in ecclesia vestræ diœceseos chorus* « *psallentium psalmorum melodiam confusis resonaret vocibus*......., *arripui antiphonarium*, etc. » Le saint religieux persécuté aura voulu sanctifier son espèce d'exil en mettant en ordre l'antiphonaire de la cathédrale de Trèves, et en faisant cesser le désordre musical qui existait dans le chœur de cette église.

Ainsi, il me paraît évident que le travail de Réginon a dû être fait au commencement du xe siècle. Quant à la copie que M. Fétis en a découverte et qu'il dit être *datée de* 885, on me permettra de n'en rien croire jusqu'à vérification du fait. Le docte musicographe a plusieurs fois employé l'expression de *daté* dans un sens peu paléographique. Ainsi, par exemple, il affirme que le célèbre manuscrit de Worms, qui se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris (in-4°, T. 192), *est daté de l'année* 840. Or, ni le manuscrit, ni une note autographe de Fleury, ni une autre note semblable de Mabillon, toutes deux fixées sur la garde du précieux volume, n'indiquent rien de semblable. Il est permis, après cela, d'avoir quelque doute sur l'époque précise de la copie de Bruxelles.

Dans tous les cas, on peut affirmer que l'*Epistola* de Réginon doit être placée entre le dernier quart du IXe siècle et le premier du xe, puisque l'auteur est mort en 915.

J'insiste sur ces détails, parce qu'ils sont nécessaires dans la question qui m'occupe. On le verra bientôt.

Et, en effet, si l'œuvre originale de Réginon ne peut pas remonter au delà du dernier quart du IXe siècle, il s'ensuit invinciblement que l'Antiphonaire de Montpellier n'est pas ce que M. Danjou en a pensé.

Pourquoi ?

Parce que la notation alphabétique de cet Antiphonaire, celle qui est posée au-dessous des neumes, est absolument identique à l'écriture du *Traité de Musique*, placé en tête du volume. Cette identité s'étend même jusqu'à l'encre qui, de part et d'autre, offre la teinte d'un jaune pâle absolument semblable.

Maintenant, il reste à préciser l'époque où a été copié le *Breviarium* de Réginon ; ce sera déterminer en même temps celle où l'on doit placer l'Antiphonaire de Montpellier lui-même.

Je pense que l'écriture de ces deux manuscrits appartient au commencement du XII[e] siècle · la forme des *g* minuscules qui ressemblent souvent au 8 de nos chiffres arabes ; le côté droit de la lettre *h*, qui descend notablement et en courbe au-dessous du côté gauche ; les *d*, tantôt droits, tantôt ronds, dans une même ligne et souvent dans un même mot ; la queue des *s* qui *n'excède presque plus au-dessous*, pour me servir de l'expression de Dom de Vaines ; — tous ces caractères paléographiques et bien d'autres qu'il est inutile de citer, confirment l'exactitude de cette date.

L'écriture que l'on remarque depuis le folio 9 jusqu'au folio 11 est évidemment du XII[e] siècle ; il n'est pas possible de nier cette assertion.

Or, voici la découverte que j'ai faite au sujet de ces quelques pages qui n'avaient fixé l'attention de personne. Le folio 9 *recto* est incomplétement effacé ; le folio 11 *recto* et *verso* l'est presque entièrement. Le vélin a dû subir plusieurs fois cette épreuve, car il est dans un état d'amincissement et de dégradation qui légitime cette conjecture.

Dans quel but le copiste a-t-il agi de la sorte? Je crois pouvoir répondre en disant que le *noteur* ou le *compilateur* de l'Antiphonaire, ayant à classer par ordre de *tons* ou de *modes* les morceaux liturgiques de son manuscrit, inscrivait sur ces feuilles les premiers mots de ces morceaux avec leur notation, en suivant, dans cette opération préparatoire, le rang que les cantilènes d'une même espèce occupent dans les antiphonaires ordinaires.

C'est ainsi, par exemple, que tous les versets alléluiatiques ont été indiqués par le scribe ou plutôt par l'auteur dans les folios que je mentionne. On voit qu'il voulait en quelque sorte avoir sous les yeux une table des matières, afin de grouper ensuite les morceaux dans leur mode respectif, et composer le livre élémentaire qu'on appelait *Tonarius* au moyen âge.

Donc, le manuscrit de Montpellier contient un ouvrage qui a été fait sous les yeux mêmes et sous la direction de l'auteur, et peut-être par lui. Ce n'est pas une copie exacte et authentique de l'Antiphonaire de saint Grégoire, envoyée à Charlemagne par le pape Adrien : c'est une compilation originale qui a été, non-seulement écrite, mais encore créée, si je puis parler ainsi, au commencement du XII[e] siècle. La beauté des minuscules rouges consacrées à reproduire le texte liturgique dans cet ouvrage, avait trompé M. Danjou sur l'âge du monument qu'il a découvert ; aujourd'hui une pareille erreur ne me paraît plus possible.

En résumé, l'Antiphonaire de Montpellier n'est pas un antiphonaire proprement dit : c'est un *Tonarius*.

L'auteur de ce *Tonarius* s'étant servi de la notation alphabétique de Boëce pour traduire les neumes,

a mis en tête de son ouvrage le Traité de Réginon qui a fait usage de la même notation dans son enseignement élémentaire.

Cette compilation est probablement citée dans le catalogue qui se voit au folio 161 *verso* du manuscrit de Montpellier : « *Libri de armario claustri :........ Gradalia quinque, duo responsalia et* « *offerendarius, duo antiphonarii.* »

---

§ IV.

NOTATION.

Si l'on en croit les assertions qui ont été émises :

1° La notation du manuscrit de Montpellier est double ;

2° Il y en a une en lettres, posée immédiatement au-dessus du texte sacré ;

3° Il en existe une deuxième en *neumes*, au-dessus de la notation alphabétique ;

4° De cette manière, la lecture des neumes devient facile, puisque les lettres en donnent la traduction ;

5° La sémiographie musicale par les lettres de l'alphabet, vraie *nota romana* de saint Grégoire dont parle le moine d'Angoulême dans sa *Chronique*, est celle qui a été enseignée par Boëce, et il faut regarder comme apocryphe la notation au moyen des sept premières lettres de l'alphabet, faussement attribuée par le Père Kircher au célèbre réformateur de la liturgie occidentale, à la fin du VIe siècle ;

6° Les neumes forment ici une notation ajoutée *après coup*, une vraie traduction de l'autre notation ;

7° Enfin, le manuscrit de Montpellier contient l'indication des ornements mélodiques dont les chanteurs romains faisaient usage à l'époque de Charlemagne.

Les trois premières propositions appartiennent aux éléments de l'archéologie musicale. Je ne m'y arrêterai donc pas ; mais il est nécessaire que je relève sommairement ce que les autres contiennent de faux.

Et d'abord, il est inexact de dire : 1° que la notation alphabétique du manuscrit de Montpellier est celle qui a été enseignée par Boëce, et 2° que cette notation de Boëce est celle dont s'est servi saint Grégoire.

THÉODORE NISARD.

(La suite au prochain numéro.)

E. REPOS, *Propriétaire-Gérant.*

Le Mans. — Impr. Beauvais, place des Halles, 19.

LE PLAIN-CHANT. 6e ANNÉE. — No 2. — 15 DÉCEMBRE 1864. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur, Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1864 : FRANCE, 12 FR. PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FR.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

SOMMAIRE : **TEXTE** : Suite de la Notice sur l'Antiphonaire bilingue de Montpellier, par Théodore NISARD.
MUSIQUE : *O salutaris*, solo, chœur, orgue et violoncelle, par *Dieudonné* DENNE-BARON.

NOTICE

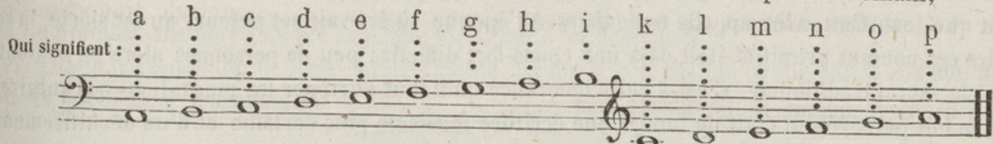
SUR

L'ANTIPHONAIRE BILINGUE

DE MONTPELLIER

(suite)

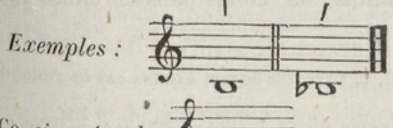
La notation consiste ici dans l'emploi des quinze premières lettres de l'alphabet romain,



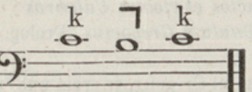
Or, dans le manuscrit de Montpellier, la littération sémiographique offre des dissidences assez remarquables pour qu'on en tienne compte, et qu'on ne la fasse pas descendre sans restriction du Traité de Musique de Boëce.

Je vais indiquer les principales :

PREMIÈRE DIFFÉRENCE. — L'i droit (I) signifie le *si naturel*, et l'*i* couché (*I*), le *si bémol*



Ce *si naturel* a souvent pour traduction alphabétique une espèce de *gamma* retourné (ᒣ). *Exemple :*



c c

Dans le grave, on trouve parfois :

DEUXIÈME DIFFÉRENCE. — La note *mi* est représentée tantôt par un **e**, tantôt par

f f e

le signe ⊣. Exemples :

TROISIÈME DIFFÉRENCE. — Au lieu de la lettre **h** qui signifie la note , le copiste,

h g h

dans plusieurs passages, emploie le *gamma* :

Cette dernière différence suffirait, à elle seule, pour montrer que le manuscrit de Montpellier n'est pas une copie de l'Antiphonaire de saint Grégoire. Le *gamma*, comme clef musicale, n'appartient, ni à la notation de Boëce, ni à celle qui est attribuée au saint pontife. Guido d'Arezzo déclare que cette lettre a été ajoutée par les *modernes* à l'échelle générale des sons : « *In primis ponatur gamma græcum a modernis adjunctum* (Microlog., cap. 2). » Il vivait à la fin du xe siècle et au commencement du suivant. Or, quelle que soit l'extension donnée au mot *moderni*, il ne sera jamais possible de la faire remonter jusqu'à l'époque de saint Grégoire qui est mort en 604.

On peut placer l'introduction du *gamma* vers le commencement du xe siècle. C'est du moins ce qui me semble résulter de la citation de Guido d'Arezzo et de ces paroles de saint Odon de Cluny, mort le 18 novembre 942 : « *Littera gamma græcum, quæ quia raro est in usu, a multis non habetur* (1). »

Quoi qu'il en soit, le *gamma* signifiait le *sol grave* dans la notation élémentaire et alphabétique attribuée à saint Grégoire (2). Boëce n'admettait pas cette lettre. Le copiste du manuscrit de Montpellier lui donne la valeur de l'**h** ou , et j'en conclus que son œuvre lui est toute personnelle : elle doit entrer dans l'histoire de l'art, non comme une tradition grégorienne, mais comme un des curieux systèmes de notation musicale qui furent inventés au moyen âge, quand on passa des neumes *primitifs* aux neumes *musicaux*. (Voyez les *Scriptores* de Gerbert, t. II, p. 259, col. 1.)

L'*Antiphonaire de Montpellier*, sauf quelques pièces et quelques intercallations, est écrit en neumes primitifs, c'est-à-dire, en signes posés sans relation générale de hauteur ou d'abaissement. De là vient que Jean Cotton les appelle *irréguliers*. A l'époque où écrivait cet auteur, au xie siècle, la science de lire ces neumes primitifs était déjà une chose fort difficile; peu de personnes alors en avaient conservé le secret traditionnel. C'est à cette ignorance qu'il faut attribuer les innovations qui surgirent, et dont le but persévérant était de fonder une écriture musicale plus certaine et d'un déchiffrement plus populaire. Hucbald et Hermann Contract, par exemple, voulurent faire prédominer la notation alphabétique ou littérale; Guido d'Arezzo s'appliqua, au contraire, à n'employer les lettres que comme clefs, et à régulariser sur des portées les neumes qui, grâce à lui, devinrent vraiment musicaux. C'est le système de Guido d'Arezzo qui prévalut. Toutefois, les écolâtres et les chantres n'adoptèrent pas immédiatement ni partout les importantes améliorations du moine de Pompose. A la fin du xiie siècle, on faisait encore usage d'antiphonaires notés en neumes primitifs, du moins dans certaines églises,

(1) On le croyait du moins en 1851. Mais on peut consulter, à ce sujet, la page 238 de mes *Etudes sur la restauration du Chant Grégorien* (Note de l'auteur en 1864).

(2) J'ai prouvé ailleurs que saint Grégoire avait noté son Antiphonaire centon avec des neumes. C'était la notation usuelle et pratique. Guido d'Arezzo dit positivement :

Per Appulienses cunctos et vicinos Calabros
Misit neumas post Paulum Gregorius (Prolog. rhythm., ms. 7211 de l'ancien fonds latin de la Bibl. impér. de Paris).

Quant à la notation alphabétique qui porte le nom de saint Grégoire, je crois que c'est à tort qu'elle lui est attribuée. Il y a, dans le *Micrologue* de Guido d'Arezzo, des passages qui établissent clairement ce point d'histoire musicale.

et, dans le courant du XIII[e], la musique et le plain-chant s'écrivaient assez souvent encore sur une seule ligne et sans aucune clef.

L'*Antiphonaire de Montpellier* est un exemple qu'il faut ajouter à ceux que l'on connaît déjà sur la persistance de l'antique notation au moyen âge. Et il ne faut pas s'en plaindre, car c'est le monument bilingue le plus considérable qui soit parvenu jusqu'à nous.

On voit que l'auteur de cet Antiphonaire ou de ce *Tonarius* avait à lutter contre l'ignorance des chanteurs et la difficulté de la lecture musicale. Son ouvrage est évidemment un livre élémentaire; mais a-t-il toujours bien traduit les neumes? C'est une question que la science décidera peut-être un jour. En attendant, qu'on me permette de dire qu'il y a quelques différences assez considérables dans certaines traductions d'un même signe. Ainsi le neume ʃ est interprété de deux manières : 1° ▪▪▪ 2° ▪▬

On voit par là que l'Antiphonaire de Montpellier est loin d'aplanir toutes les difficultés neumatiques; mais c'est surtout au point de vue des ornements de la mélodie qu'il ouvre un vaste champ aux travaux de l'érudition moderne.

Ces ornements revêtent deux formes notationnelles dans ce précieux manuscrit, et laissent intacts tous les documents relatifs à l'expression même du chant, déposés dans l'Antiphonaire de Saint-Gall : lacune immense et d'autant plus regrettable, que le manuscrit de Saint-Gall est une copie authentique (1) de celui qu'avait noté ou fait noter le pape saint Grégoire! On sait que Romanus y ajouta vers la fin du VIII[e] siècle, pour perpétuer les excellentes traditions de l'école romaine, des signes d'expression que Notker Balbulus a expliqués dans une lettre adressée à un religieux du nom de Lambert. J'ai commenté cette lettre dans mes Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe (2). Je n'ai pas à revenir ici sur cette importante question d'archéologie musicale. On me permettra seulement de faire observer qu'il est fâcheux de voir quelques prélats s'engager, de nos jours, dans la difficile question de la restauration du plain-chant grégorien, en s'appuyant uniquement sur le manuscrit de Montpellier. Cette marche ne me semble ni rationnelle ni légitime, et j'ai la conviction qu'elle causera plus d'un regret à ceux qui la suivent d'ailleurs avec autant d'ardeur que de bonne foi. On parle d'une haute approbation, comme si cela suffisait pour remplacer les résultats d'une science qui commence à peine sa timide existence archéologique, et qui n'en est encore qu'à son premier mot.....

Je reviens aux signes d'ornements mélodiques du manuscrit de Montpellier.

Leurs traductions, ajoutées aux lettres, s'expriment de trois manières, savoir :

1° ◡ ◠; 2° ∾; 3° ♩.

I. — La première manière indique la plique ascendante ou descendante.

Dans la plique descendante, le demi-cercle s'ajoute, quand il n'a pas été oublié par le copiste, au-dessus de la traduction. *Exemples :*

k i k h k g (avec ◠ au-dessus)

Dans la plique ascendante, cette marque se pose au-dessous des lettres, de cette façon :

i k h k g k (avec ◡ au-dessous)

La forme semi-circulaire, ajoutée à la traduction, indique ici celle du neume lui-même qui est plié, arrondi : « *Plica dicitur a plicando, et continet notas duas, unam superiorem et aliam inferiorem* (J. de Muris, *Summa Musicæ*, apud Gerb. *Scriptores*, tome III, p. 202). » Cette dénomination de plique, qui se comprend lorsqu'on la donne aux neumes cités plus haut, cesse d'être claire quand on l'emploie pour désigner les formes sémographiques qui les ont remplacés dans la notation du plain-chant et de la musique proportionnelle.

En effet, dans cette dernière notation, la plique ascendante ♩ est ainsi figurée ▪, et la plique descen-

(1) On le croyait en 1851 (Note de l'auteur en 1864).

(2) Voyez la *Revue archéologique*, tom. VI et VII, mais consultez mes *Études sur la restauration du Chant Grégorien*, pp. 439 et suivantes. (Note de l'auteur en 1864.)

dante ou est remplacée par celle-ci : ou . On voit que si le nom est resté, la raison du nom n'existe plus dans la transformation de la ligature *pliée*. Aussi, Jean de Muris dit-il dans son *Speculum Musicæ*, que, de son temps (XIV[e] siècle), le mot *plica* était synonyme de *cauda*, c'est-à-dire, de *virgule* ou *queue de note* (Bibl. impér., ancien fonds latin, ms. n° 7207, fol. 288). On avait alors perdu la tradition de l'origine de cette figure de note, et il n'est point surprenant qu'aucun auteur moderne n'ait pu saisir la filiation sémiographique de deux signes qui ne semblent pas avoir entre eux le moindre rapport de parenté. Sans cela, on aurait restitué à la plique son véritable mode d'exécution, sa nature de petite note *liquescente*, comme dit Guido d'Arezzo (1), prenant son point de départ d'une autre note pleine et ordinaire. Cette *appogiature* n'aurait pas été défigurée comme l'a fait M. Perne, d'après une définition bien claire cependant d'un traité faussement attribué à Bède le Vénérable, et qui appartient à un nommé Aristote du XII[e] ou du XIII[e] siècle (2). On aurait reconnu que la plique est la *réverbération* dont parle Jérôme de Moravie à la même époque, dans son manuscrit inédit de musique (Bibl. imp., fonds de Sorbonne, n° 1244, chapitre XXV). On n'aurait pas confondu, avec Dom Jumilhac, l'*anticipation mélodique* avec l'*altération*, deux choses qui n'ont ici aucune ressemblance entre elles (*La Science et la Pratique du Plain-Chant*, in-4°, édition de 1847, par Théodore Nisard et Al. le Clercq, p. 272). On se serait enfin gardé d'avancer au XVIII[e] siècle, avec l'abbé de Valernod dont les bibliographes de la musique ne parlent pas, que les *Clinches* sont une espèce de notes brèves usitées *seulement* dans le chant lyonnais (*Nouvelle méthode pour noter le Plain-Chant*, manuscrit de l'Académie de Lyon, n° 55).

Lorenzo Berti parle, dans ses *Regole di Canto Gregoriano* (Rome, in-4°, 1836, pp. 7 et 8), de la *nota rotta* qui a presque conservé la forme de la plique ancienne ( ). S'appuyant sur l'autorité de Joseph Frezza et de Lazare Belli, auteurs, le premier du XVI[e] siècle et le second du XVIII[e], il donne de précieux renseignements pratiques sur l'exécution de cette double note. Il ne manque pour ainsi dire à ces renseignements que la notion du *port de voix* ou de l'*appogiature*.

II. — La seconde manière de traduire les ornements mélodiques des neumes dans le manuscrit de Montpellier, consiste, comme je l'ai dit, dans l'emploi du signe ~.

Ce signe accompagne toujours la traduction du *quilisma ascendant*, ou du *quilisma descendant*.

Exemples : h k / k l k h h (fol. 64 recto). k i h g f (fol. 61 recto).

Le *quilisma* est un neume dont la valeur a été complétement méconnue dans les temps modernes. Le P. Marinelli, confondant cette figure sémiographique avec la plique , a dit qu'elle avait la valeur d'une double note (*Via retta della voce corale*, Bologne, in-4°, 1671, 1[re] partie, chap. 2, observation 3[e]). M. Danjou (*Revue*, année 1847, p. 269) a cru que le *quilisma* représentait tantôt un groupe de trois ou cinq notes ascendantes, tantôt l'appogiature de la plique.

Avec un peu d'attention, toutes ces hésitations se seraient dissipées sans peine.

Du Cange fait dériver le mot *quilisma* du grec χύλισμα, qui signifie *succus expressus*. Or, en appliquant cette étymologie au neume que j'essaie de faire connaître en ce moment, on voit qu'elle a tous les caractères d'une parfaite exactitude. Le *quilisma* est toujours représenté par une *ligne brisée* ~. Les Éthiopiens qui notent leur musique avec l'alphabet *amara*, marquent constamment le son tremblé, cadencé, trillé, par la lettre arakrek }. Le *kilisma* des Grecs modernes ressemble assez à cette figure brisée ~, mais il n'a aucune valeur mélodique et règle seulement la durée de certaines notes. La ligne brisée ~, signe de l'n chez les Égyptiens, représentait l'eau dans l'écriture de ces peuples. Les géographes de tous les pays et de tous les temps ont usé de ce trait ondulé,

(1) *Microlog.* chap. XV. — *Prolog. pros. Antiphonarii*, chap. II, pp. 21 et 22 du manuscrit de Saint-Évroult.

(2) Conférez le manuscrit déjà cité du *Speculum Musicæ* de Jean de Muris (fol. 276 recto, — 279 recto et verso, — 281 verso, — 282 recto et verso, etc.) avec un autre manuscrit anonyme (supplément latin de la Bibliothèque impériale, n° 1136, et les œuvres du vénérable Bède.

pour peindre aux yeux les surfaces liquides du globe terrestre. Ainsi, il est permis de croire *a priori* que lorsqu'on voit un pareil signe dans les neumes, c'est qu'il s'agit d'un tremblement de la voix, comme il s'agit ailleurs du tremblement ondulatoire de l'eau.

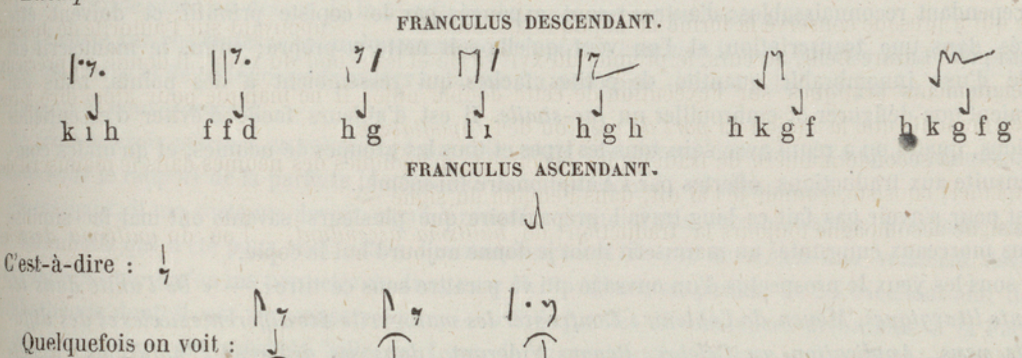
Et ceci est tellement vrai, qu'Engelbert, abbé d'Aimont dans la Haute-Styrie, vers la fin du XIIIe siècle, dit positivement : *Vox tremula... vocatur quilisma;* — c'est-à-dire : *La voix tremblée s'appelle quilisme* (Forkel, *Allgemeine Geschite der Musik*, tom. 2, p. 347). » Et Jérôme de Moravie (ms. supra cit.), appelant *flos harmonicus* ce que les neumatistes antérieurs à lui nommaient *quilisma*, s'exprime en ces termes : « *Est autem flos harmonicus, decora vocis sive soni et celerrima « procellarisque vibratio. Procellaris dicitur eo quod procella fluminis aura levi agitata sine aquæ « interruptione*; *sic nota procellaris in cantu fieri debet cum apparentia quidem motus, absque « tamen soni vel vocis interruptione.* »

C'est de toutes ces traditions que le signe ∿ a pris naissance, dans les temps modernes, pour s'ajouter au-dessus de certaines notes et marquer le *trille*.

Intrinsèquement, le *quilisma* des neumatistes du moyen âge n'exprimait que deux notes ascendantes ou descendantes. La première était tremblée; la seconde rentrait dans la catégorie de la plique, c'est-à-dire qu'elle était *liquescente*. Toutes les erreurs proviennent de ce que les archéologues n'ont pas su faire cette distinction essentielle.

III. — Le signe ♩ appliqué à la traduction littérale des neumes désigne toujours le *franculus*, ˀ ou ˀ soit *ascendant*, soit *descendant*.

Exemples :



On trouve dans l'*Antiphonaire* de Paris, imprimé en 1681, et dans le *Traité historique et pratique sur le Chant ecclésiastique* de l'abbé Lebeuf (p. 176), des traditions didactiques qui donnent une idée de la nature et de l'exécution du *franculus* au moyen âge.

Il est inutile de dire que tous ces faits de notation font à peine connaître l'ensemble du système sémiographique de l'*Antiphonaire de Montpellier*. C'est dans ce manuscrit lui-même qu'il faut les étudier avec soin. Ils présentent bien des points obscurs à élucider ; mais avec un monument comme celui que j'ai transcrit, les savants parviendront sans doute à réaliser, pour les neumes, ce que Champollion le jeune a réalisé pour les hiéroglyphes égyptiens.

---

§ V.

DES DIFFICULTÉS QUE PRÉSENTAIT UNE TRANSCRIPTION EXACTE DE L'ANTIPHONAIRE.

M. Danjou s'était proposé de publier la notation alphabétique avec le texte et la traduction en plain-chant du manuscrit qu'il avait découvert.

J'ai combattu, je l'avoue, le projet d'une semblable publication : elle ne me paraissait pas conçue dans un but assez scientifique. M. Danjou y renonça.

Le 1er décembre 1850, M. de Parieu, ministre de l'Instruction publique, me chargea de copier, d'une manière exacte et complète, ce précieux monument bilingue : insigne honneur dont je ne perdrai jamais le souvenir!

Afin de rendre mon travail digne de l'archéologie musicale, je me suis d'abord appliqué à bien étudier l'*Antiphonaire de Montpellier* dans tous ses détails. J'y ai vu beaucoup de signes à demi-effacés mais cependant reconnaissables; d'autres y sont expongés par le copiste primitif et doivent être négligés dans une transcription, si l'on veut qu'elle soit nette et propre; enfin, le manuscrit est maculé d'une innombrable quantité de petites taches qui ressemblent à des points, mais qui ne feraient que défigurer et embrouiller un *fac-simile*. Il est d'ailleurs facile d'éviter d'essentielles omissions, quand on a réuni avec soin tous les types et tous les groupes de neumes, et qu'on les compare ensuite aux traductions offertes par l'Antiphonaire lui-même..

C'est pour n'avoir pas fait ce long travail préparatoire que plusieurs savants ont mal fac-similisé certains morceaux empruntés au manuscrit dont je donne aujourd'hui la copie.

J'ai sous les yeux le prospectus d'un ouvrage qui va paraître sous ce titre : — « *De l'unité dans les* « *chants liturgiques. Moyen de l'obtenir : Confronter les manuscrits des différents siècles et des diffé-* « *rents pays. Application au Célèbre Répons* Viderunt, *dans ses différentes notations, depuis* « *saint Grégoire jusqu'à nos jours* (1). »

L'auteur donne une idée de son travail en reproduisant le Répons *Viderunt*, d'après le manuscrit de Saint-Gall et celui de Montpellier.

Je n'ai à m'occuper ici que du manuscrit de Montpellier.

En comparant le *fac-simile* que le P. Lambillotte a publié de ce Répons d'après la copie de Montdellier, avec la copie que j'en ai faite et que l'on trouvera dans ce volume, on sera forcé de convenir que l'auteur de l'*Unité dans les chants liturgiques* n'a pas traité d'une manière sérieuse un manuscrit sérieux. Sa prétendue reproduction n'offre que des types de neumes grossièrement exécutés, et elle fourmille d'ailleurs de fautes dont voici la nomenclature :

Première ligne. — La lettre *k* manque, comme traduction neumatique, sur la deuxième syllabe du mot *omnes*.

Deuxième ligne. — Les deux premières syllabes liturgiques de cette ligne : *re de*; sont maculées de trois taches qu'on a prises pour des neumes et qu'il était inutile de fac-similiser, parce qu'elles peuvent induire en erreur.

(1) J'ai proposé ce moyen dans deux *Mémoires* adressés à M le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes. Le premier, du 27 octobre 1849, a pour titre : « *Du chant ecclésiastique, des altérations qu'il a subies, et des moyens de* « *le ramener à sa pureté primitive.* » Le second, du 21 février 1850, est tout pratique; il est intitulé : « *Graduel* « *monumental, dans lequel le chant grégorien est ramené à sa pureté primitive par la comparaison des diverses* « *variantes mélodiques qui ont été en usage dans le culte depuis les temps les plus anciens.* »

Quatrième ligne. — La 19e lettre qui complète la traduction du *podatus*, doit être un *i* couché; il serait impossible de distinguer ici cette traduction du *si bémol*.

Les lettres 36e et 37e portent un *podatus* qui manque.

La dernière syllabe de *Dominus* doit avoir un *podatus climaqué*; on ne sait quel neume le copiste moderne a voulu représenter.

Cinquième ligne. — Les neumes de la cinquième ligne sont plus grossièrement exécutés encore que tous les autres :

1° La ligne commence par un signe mutilé.

2° La traduction de la 1re syllabe du mot *conspectum* offre un signe d'ornement qui est indéchiffrable, etc., etc.

Sixième ligne. — Au mot *justitiam*, la 2e syllabe porte les lettres *h k k h h i*, tandis qu'il faut : *hkkhı*.

La dernière syllabe du même mot (*am*) est surmontée de quatre lettres qui ne ressemblent à rien : la première pourrait passer pour un *h*, et c'est un *k* qu'il faut; la 3e a la physionomie d'un *r*, au lieu d'un *i* couché (*I*).

Quant aux neumes de cette même syllabe, le second *clinis* est tout à fait méconnaissable.

Le morceau doit finir par k k g ı h f

Or, le *fac-simile* que je critique fait précéder le *trigon* d'un *pressus minor* effacé par l'auteur, et l'*i* du *climacus* est fort mal écrit.

Le 1er neume placé au-dessus de la 2e syllabe de *suam* est un *podatus* altéré.

Si j'insiste sur ces fautes, c'est uniquement pour montrer combien il m'a fallu de soins, de précautions, de temps et de patience pour mener à bonne fin une copie comme celle que j'ai eu l'honneur de faire pour le gouvernement.

Je crois pouvoir affirmer en conscience que cette copie remplacera désormais l'original lui-même, du moins sous le rapport de la parfaite identité des deux notations de ce monument.

Maintenant, il me reste un devoir sacré à remplir : celui d'une reconnaissance profonde envers M. Kühnholtz qui a été pour moi, dans l'accomplissement de ma tâche, un ami vraiment dévoué, vraiment intime. Qu'on me permette de dire, avec M. P. Albert, en parlant de cet excellent ami de la Bibliothèque dont il est le conservateur : — « Puisque des circonstances favorables à la Faculté « de Montpellier ont privé la ville de Lyon de la possession de bien des richesses littéraires, « hâtons-nous de le proclamer, elles ne pouvaient tomber en des mains plus sûres et plus dignes « qu'elles ne sont aujourd'hui, sous la surveillance d'un savant, dont la haute et noble intelligence, « l'amour éclairé pour les lettres et pour les livres, le caractère affable et bienveillant, garantissent « leur conservation et en rendent l'accès facile à tous; nous en avons fait l'expérience plus d'une fois. « Sans autre titre, sans autre recommandation que notre ardeur pour les recherches historiques, « notre curiosité insatiable et parfois indiscrète peut-être, nous avons trouvé dans M. le docteur « Kühnholtz une complaisance inépuisable, les attentions les plus empressées et de précieuses « lumières. Pendant nos longues séances à la Bibliothèque, il n'a cessé de prévenir nos moindres « désirs, de nous aider, de nous diriger dans nos travaux; en un mot, il nous a donné l'hospitalité la « plus complète, nous allions dire la plus cordiale, dans le sanctuaire dont la garde lui est confiée. « Qu'il nous soit permis de consigner ici ce témoignage de notre reconnaissance (1). »

(1) Inventaire des titres recueillis par Samuel Guichenon, précédé de la Table du *Lugdunum Sacroprophanum* de Bullioud; publiés d'après les manuscrits de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier, et suivis de pièces inédites concernant Lyon. Imprimerie de Louis Perrin, à Lyon, 1851; (Avant-propos, p. V).

§ VI.

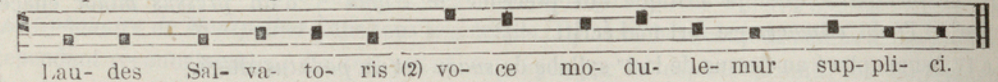
APERÇU ANALYTIQUE DU MANUSCRIT DE MONTPELLIER.

Le manuscrit commence par un titre moderne dont le premier mot *incrrti*, mis pour *incerti*, est une faute de copiste.

Le verso du premier folio contient une note importante de M. Kühnholtz, bibliothécaire de la Faculté, note qui constate exactement le nombre des folios du précieux volume.

Au folio 2, recto, on trouve le traité de Réginon, lequel finit au fol. 7 verso. Comme je ne l'ai pas fac-similisé, j'en donne le calque des huit premières lignes (1).

Au fol. 8 recto, il y a une prose qui commence par ces mots : *Laudes Salvatoris.* Cette prose se trouve citée et notée dans le *Tractatus de Musica* de Jean Cotton, didacticien de la fin du XIe siècle, (cap. IX, apud Gerberti *Scriptores*, tom. 2, p. 239), de cette manière :



Dans le manuscrit de Montpellier, le chant de cette prose débute par une mélodie un peu différente de celle que donne Jean Cotton. La forme des guidons, la lettre **c** qui est plusieurs fois employée comme clef, méritent de fixer l'attention des érudits.

Le folio 8 verso renferme les répons : *A summo cœlo, — In sole posuit, — Domine Deus virtutum, — Excita Domine potentiam tuam*, qui appartiennent aux quatre-temps de l'Avent : le répons *Esto mihi in Deum protectorem*, du huitième dimanche après la Pentecôte ; le trait *Qui seminant in lacrymis*, de la messe de sainte Agathe, et celui du quatrième dimanche du Carême, *Qui confidunt in Domino.*

Le folio 9 recto a été complétement effacé par le copiste ; le verso renferme onze versets alléluiatiques, notés en neumes primitifs. Les versets sont : *Tu puer, — Inter natos mulierum, — Tu es Petrus, — Optimam partem, — Domine refugium, — Nativitas gloriosæ virginis, — Vox exultationis, — Dilexit Andream, — Iste est qui ante Deum, — Diffusa est gratia, — Specie tua.*

Les folios suivants jusqu'au recto du 11e iuclusivement contiennent l'indication de beaucoup d'autres versets alléluiatiques ; le verso du fol. 11e nous offre les matériaux d'un petit *Tonarius.*

On trouve le texte d'une partie de l'office du pape saint Urbain au folio 12 (recto et verso). L'écriture de cet office est de la fin du XIIe siècle, elle est illisible en beaucoup d'endroits, et offre çà et là quelques tracés de neumes.

Le folio 13 (recto et verso) porte deux répons en notation bilingue : *Exaudi Deus orationem meam*, et cet autre : *Adjuvabit eam.*

L'*Antiphonaire* proprement dit commence au folio 14 recto, et finit au fol. 163 verso. C'est un recueil des chants qui composent l'office du matin, répartis en six divisions, savoir :

1° *Introïts* et *Communions* ; 2° *Alleluia* ; 3° *Traits* ; 4° *Graduels* ; 5° *Offertoires* ; 6° *Antiennes* et *Répons des processions.*

Il y a quelques intercalations que je signalerai avec soin.

(1) Voyez ma Copie officielle.

(2) Gerbert a écrit *Salvatori*, mot qui est évidemment une faute d'impression.

THÉODORE NISARD.

(La suite au prochain numéro.)

E. REPOS, *Propriétaire-Gérant.*

Le Mans. — Impr. Beauvais, place des Halles, 19.

LE PLAIN-CHANT. 6e ANNÉE. — No 3. — 15 JANVIER 1864. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur Directeur, Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1864 : FRANCE, 12 FR. PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FR.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

NOTICE

SUR

L'ANTIPHONAIRE BILINGUE

DE MONTPELLIER

(suite)

PREMIÈRE DIVISION.

(Du fol. 14 recto au fol. 52 verso).

INTROÏTS ET COMMUNIONS (1)

INTROÏTS DU PREMIER MODE.

Inclina Domine,	fol. 14 recto.
Gaudeamus omnes,	— —
Rorate cœli,	— —
Suscepimus Deus,	— —
Redime me Domine,	fol. 14 verso.
Dicit Dominus sermones,	— —
De ventre matris,	— —
Memento nostri,	fol. 15 recto.
Gaudete in Domino,	— —
Laudate pueri,	— —
Exurge, quare obdormis,	fol. 15 verso.
Justus non conturbabitur,	— —
Da pacem Domine,	— —
Factus est Dominus,	— —
Statuit ei Dominus,	fol. 16 recto.
Justus es Domine,	— —
Miserere mihi,	— —
Exclamaverunt ad te,	— —
Ego autem cum justitia,	— —
Ego autem in Domino,	fol. 16 verso.
Etenim sederunt principes,	— —
Dominus secus mare,	— —
Misereris omnium,	— —
Scio cui credidi,	fol. 17 recto.
Meditatio cordis,	— —
Lex Domini,	— —
Sapientiam sanctorum,	— —
Salus autem,	fol. 17 verso.
Exaudi Domine vocem,	— —

(1) Les *introïts* n'ont pas de marque extrinsèque qui les fasse reconnaitre dans l'Antiphonnaire de Montpellier; les *communions* sont précédées de l'abréviatiom Cō.

COMMUNIONS DU PREMIER MODE.

Amen dico vobis quidquid,	fol. 17	verso.
Quicumque fuerit voluntatem,	—	—
Amen dico vobis quod vos,	fol. 18	recto.
Tu puer propheta,	—	—
Manducaverunt,	—	—
Vos qui secuti estis,	—	—
Custodi me Domine,	—	—
Gaudete justi,	fol. 18	verso.
In salutari tuo anima,	—	—
Qui vult venire,	—	—
Panis quem ego,	—	—
Ecce Virgo concipiet,	—	—
Psallite Domino,	fol. 19	recto.
Et si coram hominibus,	—	—
Aufer a me,	—	—
Petite et accipietis,	—	—
Viderunt omnes fines.	fol. 19	verso.
Videns Dominus,	—	—
Redemptor mundi,	—	—
Fili, quid fecisti,	—	—
Qui biberit aquam,	—	—
Posuerunt mortalia,	fol. 20	recto.
Dominus dabit benignitatem,	—	—
Confundantur superbi,	—	—
Ego vos elegi,	—	—
Beati mundo corde,	—	—
Cantate Domino,	fol. 20	verso.
Illumina faciem,	—	—
Revelabitur gloria,	—	—

INTROÏTS DU DEUXIÈME MODE.

Veni et ostende,	fol. 21	recto.
Ecce advenit,	—	—
Dominus fortitudo plebis,	—	—
Lætetur cor,	—	—
Cibavit eos,	—	—
Dominus illuminatio mea,	fol 21	verso.
Sitientes, venite,	—	—
Mihi autem nimis,	—	—
Terribilis est locus,	—	—
Vultum tuum,	fol. 22	recto.
Venite, adoremus Deum,	—	—
Dominus dixit ad me,	—	—
Fac mecum, Domine, signum,	—	—
Ex ore infantium,	fol. 22	verso.
Clamaverunt justi,	—	—
Justus ut palma,	—	—
Me expectaverunt,	—	—
Multæ tribulationes,	fol. 23	recto.
Sacerdotes ejus induant,	—	—

COMMUNIONS DU DEUXIÈME MODE.

Narrabo omnia,	fol. 23	recto.
Vovete et reddite Domino,	—	—
Omnes qui in Christo,	—	—
Jerusalem, surge et sta,	fol. 23	verso.
Domine Dominus noster, quam admirabile,	—	—
Nemo te condemnavit,	—	—
Multitudo languentium,	—	—
Lutum ex puto,	—	—
Lætabimur in salutari,	fol. 24	recto.
Ego sum pastor,	—	—
Cantabo Domino,	—	—
Domine Deus meus, in te,	—	—
Dominus firmamentum meum,	—	—
Dominus regit me,	fol. 24	verso.
Dominus Jesus postquam cœnavit,	—	—
Exiit sermo,	—	—
Data est mihi,	fol. 25	recto.

INTROÏTS DU TROISIÈME MODE.

Ego autem sicut oliva,	fol. 25	recto.
Ecce oculi Domini,	—	—
Repleatur os meum,	fol. 25	verso.
Cognovi, Domine,	—	—
Sperent in te,	—	—
Dum clamarem,	fol. 25 *bis*	rec.
Principes persecuti sunt,	fol 25 *bis*	ver.
Vocem jucunditatis,	fol. 26	recto.
Confessio et pulchritudo,	—	—
Si iniquitates,	—	—
Dum sanctificatus fuero,	—	—
Ego clamavi quoniam,	fol. 26	verso.
Nunc scio vere,	—	—
Sacerdotes tui, Domine,	—	—
Charitas Dei diffusa,	fol. 27	recto.
Dispersit, dedit pauperibus,	—	—
Deus, dum egredereris,	—	—
In nomine Domini,	fol. 27	verso.
Omnia quæ fecisti,	—	—
In Deo laudabo verbum,	—	—
Liberator meus,	fol. 28	recto.
Benedicite Dominum,	—	—
Tibi dixit cor meum,	—	—
Loquetur Dominus,	—	—
Timete Dominum,	fol. 28	verso.
Intret oratio mea,	—	—

COMMUNIONS DU TROISIÈME MODE.

Benedicite omnes angeli,	fol. 28	verso.
Qui meditabitur,	—	—
Tu, Domine, servabis,	fol. 29	recto.
Justorum animæ,	—	—
Gustate et videte,	—	—
Beatus servus	—	—
Dominus virtutum,	—	—
Passer invenit,	—	—
Scapulis suis,	fol. 29	verso.

INTROÏTS DU QUATRIÈME MODE.

Prope esto, Domine,	fol. 29	verso.
Reminiscere miserationum,	—	—
Resurrexi et adhuc,	fol. 30	recto.
In voluntate tua,	—	—
De necessitatibus meis,	—	—
Nos autem gloriari oportet,	fol. 30	verso.
Eduxit eos,	—	—
Misericordia Domini,	—	—
Exaudivit de templo,	—	—
Deus, in nomine tuo.	fol. 31	recto.
Sicut oculi,	—	—
Judica me, Deus,	—	—

Dicit Dominus Petro,	fol. 34 recto.
Omnis terra adoret,	fol. 31 verso.
Eduxit Dominus,	— —
Intret in conspectu,	— —
Salus populi,	fol. 32 recto.
Sancti tui, Domine,	— —
Protector noster,	— —
Accipite jucunditatem,	— —
Exaudi, Domine, vocem meam,	fol. 32 verso.

COMMUNIONS DU QUATRIÈME MODE.

Tanto tempore vobiscum sum,	fol. 32 verso.
Quod dico vobis in tenebris,	— —
Acceptabis sacrificium,	— —
Exulta, filia Sion,	fol. 33 recto.
Amen dico vobis : quod uni,	— —
Jerusalem quæ ædificatur,	— —
Pater, cum essem cum eis,	— —
Vidimus stellam,	fol. 33 verso.
Inclina aurem tuam,	— —
Erubescant et conturbentur,	— —
Feci judicium,	— —
Magna est gloria,	— —
Memento verbi tui,	fol. 33 *bis* rec.
Delexisti justitiam,	fol. 33 *bis* ver.
Semel juravi,	fol. 34 recto.
Ab occultis meis,	— —
Benedicite Deum cœli,	— —
Tollite hostias,	— —

INTROÏTS DU CINQUIÈME MODE.

Domine, in tua misericordia,	fol. 34 verso.
Circumdederunt,	— —
Domine, refugium,	— —
Loquebar,	fol. 35 recto.
Verba mea auribus,	— —
Lætare, Jerusalem,	— —
Exaudi, Deus, orationem meam,	— —
Miserere mihi, Domine.	fol. 35 verso.
Ecce Deus adjuvat,	— —
Deus in loco sancto,	— —

COMMUNIONS DU CINQUIÈME MODE.

Anima nostra sicut passer,	fol. 36 recto.
Qui mihi ministrat,	— —
Lætabitur justus,	— —
Intellige clamorem meum,	— —
Dicit Dominus : implete hydrias,	— —
Ultimo festivitatis die,	fol. 36 verso.
Adversum me exercebantur,	— —
Servite Domino,	fol. 37 recto.
Non vos relinquam,	— —
Pacem meam do,	— —
Justus Dominus et justitias,	— —
Dico vobis : gaudium,	— —
Qui dabit,	— —
Notas mihi fecisti,	fol. 37 verso.

INTROÏTS DU SIXIÈME MODE.

In medio ecclesiæ,	fol. 37 verso.
Convertere anima mea in requiem,	— —
Hodie scietis quia,	— —
Os justi,	fol. 38 recto.
Esto mihi in Deum,	— —
Omnes gentes plaudite,	— —
Respice in me,	— —
Ecce lignum crucis,	fol. 38 verso.
Justi epulentur,	— —
Quasi modo,	— —
Sacerdotes Dei,	— —
Exultate Deo adjutori,	— —
Dicit Dominus : ego cogito,	fol. 39 recto.
Cantate Domino,	— —

COMMUNIONS DU SIXIÈME MODE.

Exultavit ut gigas,	fol. 39 verso.
Posuisti, Domine,	— —
Diffusa est gratia,	— —
Qui me dignatus est,	— —
Honora Dominum,	— —
Pascha nostrum,	fol. 40 recto.
Voce mea ad Dominum,	— —
Domine, quis habitabit,	— —
Tu es Petrus,	fol. 40 verso.
In splendoribus,	— —
Quinque prudentes,	— —
Panem cœlo,	— —
Domus mea,	— —
Qui manducat,	fol. 41 recto.
Surrexit Dominus,	— —
Ecce Dominus veniet,	— —
Mitte manum tuam,	— —
Ego clamavi,	— —
Oportet te, fili, gaudere,	fol. 41 verso.
De fructu operum.	— —
Simon Johannis, diligis me,	— —

INTROÏTS DU SEPTIÈME MODE.

In excelso throno (*Plag. tetrardi*),	fol. 42 recto.
In virtute tua,	— —
Probasti, Domine,	— —
Expecta Dominum,	fol. 42 verso.
Oculi mei semper,	— —
Viri Galilæi,	— —
Puer natus est,	fol. 43 recto.
Ne derelinquas me,	— —
Adorate Deum,	— —
Audivit Dominus,	— —
Protexisti me,	fol. 43 verso.
Ne timeas, Zacharia,	— —
Judicant sancti,	— —
Respice, Domine, in testamentum,	fol. 44 recto.
Gloria es honore,	— —
Aqua sapientiæ,	— —
Venite, benedicti,	fol. 44 verso.
Judica, Domine, nocentes,	— —
Populus Sion, ecce,	— —
Deus in adjutorium,	fol. 45 recto.

COMMUNIONS DU SEPTIÈME MODE.

Potum meum (*Aut. Proti.*),	fol. 45 recto.
Mirabantur omnes,	— —
Factus est repente,	fol. 45 verso.
Ite, dicite Johanni,	— —
Discite pusillanimes,	— —

Populus acquisitionis, fol. 45 verso.
Tolle puerum, fol. 46 recto.
Fidelis servus, — —
Ne tradideris me, — —
Si conresurrexistis, — —
Ego sum vitis, fol. 46 verso.
Christus resurgens, — —
Redime me, — —
Erubescant et revereantur, — —
Mense septimo, fol. 47 recto.
Domine, quinque talenta, — —
Unam petii, — —
Signa eos, fol. 47 verso.
Vox in Rama, — —
Tu mandasti, — —

INTROÏTS DU HUITIÈME MODE.

Dum medium, fol. 48 recto.
Lux fulgebit, — —
Domine, ne longe, — —
Jubilate Deo omnis terra, fol. 48 verso.
Ad te levavi, — —
Invocabit me, — —
Benedicta sit sancta Trinitas, — —
Spiritus Domini, fol. 49 recto.
Introduxit vos, fol. 49 verso.
Dilexisti justitiam, — —

Lætabitur justus, fol. 50 recto.
Miserere mihi, Domine, quoniam ad te, — —
Victricem, fol. 50 verso.

COMMUNIONS DU HUITIÈME MODE.

Lavabo, fol. 50 verso.
Responsum accepit, — —
Comedite pinguia, fol. 51 recto.
Domine, memorabor, — —
Modicum et non videbitis, — —
Video cœlos apertos, — —
Spiritus qui a patre, fol. 51 verso.
Spiritus ubi vult, — —
Dico autem vobis amicis, — —
Venite post me, — —
Primum quærite, — —
Simile est regnum, fol. 52 recto.
Spiritus sanctus, — —
Hoc corpus, — —
Introibo ad altare, — —
Dum venerit paraclytus, fol. 52 verso.
Dicit Andreas, — —
Pater, si non potest, — —
Circuibo, — —

A la suite des communions du huitième mode, on trouve l'hymne *Benedictus, Domine Deus patrum nostrorum*, fol. 53 recto.

DEUXIÈME DIVISION.

(Du fol. 53 verso au fol. 69 recto).

ALLELUIA.

On a écrit sur le verso du fol. 53 :

1° Alleluia. ℣. Judicabunt sancti.
2° — ℣. Sancti et justi in Domino gaudete.
3° — ℣. Dominus in Sinaï.

Ces trois pièces, placées ici après coup, ne sont pas rangées sous leur mode respectif.

PREMIER MODE.

Alleluia. ℣. Posuisti Domine, fol. 54 recto.
— ℣. Justus ut palma, — —
— ℣. In omnem terram, — —
— ℣. Fulgebunt justi, fol. 54 verso.
— ℣. Christus mortuus est, — —
— ℣. Nos autem gloriari, — —
— ℣. Non vos relinquam, — —
— ℣. Regnabit Dominus, fol. 55 recto.
— ℣. Justi epulentur, — —
— ℣. Justus germinabit, — —
— ℣. Domine Deus meus, in te speravi, fol. 55 verso.

DEUXIÈME MODE.

Alleluia. ℣. Surrexit Christus qui creavit, fol. 55 verso.
— ℣. Laudate Dominum, — —
— ℣. Dies sanctificatus. (Ce morceau commence au fol. 55 verso, et finit au fol. 57 recto.)

INTERCALATION DE MORCEAUX APPARTENANT A PLUSIEURS MODES.

Alleluia. ℣. Qui timent Dominum, fol. 56 recto.
— ℣. Veni sancte spiritus, fol. 56 verso.
— ℣. Assumpta est Maria, — —
— ℣. Post partum, — —
— ℣. Crucifixus surrexit tertia die, fol. 57 recto.
— ℣. Spiritus qui a patre, — —
— ℣. Spiritus paraclytus, — —
— ℣. Mane nobiscum, — —
— ℣. Verbe mea auribus, fol. 57 verso.
— ℣. Dominus regnavit, — —
— ℣. Confitemini Domino, — —

TROISIÈME MODE.

Alleluia. ℣. Pretiosa in conspectu, — —
— ℣. Jubilate Deo, fol. 58 recto.
— ℣. Paratum cor meum, — —
— ℣. Qui sanat, — —
— ℣. Spiritus Domini replevit, — —
— ℣. In te, Domine, speravi, fol. 58 verso.
— ℣. Lætatus sum in his, — —
— ℣. Adducentur regi virgines, fol. 59 recto
— ℣. Timebunt gentes, — —
— ℣. Domine, Deus salutis, — —
— ℣. Veni, Domine, et noli tardare, fol. 59 verso.

QUATRIÈME MODE.

Alleluia. ỳ. Crucifixus surrexit a mortuis, fol. 59 verso.
— ỳ. Exultent Justi, — —
— ỳ. Amavit eum, fol. 60 recto.
— ỳ. Vindica Domine, — —
— ỳ. Crastina Die, — —
— ỳ. Gaudete justi, — —
— ỳ. Laudate pueri, fol. 60 verso.
— ỳ. Dextera Dei, — —
— ỳ. Ascendit Deus, — —
— ỳ. Confitebuntur cœli, fol. 61 recto.
— ỳ. Excita, Domine, potentiam, — —
— ỳ. Venite benedicti, — —
— ỳ. Oportebat pati, — —

CINQUIÈME MODE.

Alleluia. ỳ. Beatus vir qui timet, fol. 61 verso.
— ỳ. Diligam te, — —
— ỳ. Surrexit Christus, — —
— ỳ. Domine, in virtute, fol. 62 recto.
— ỳ. Attendite, popule meus, — —
— ỳ. Benedictus es, — —
— ỳ. Confitemini Domino quoniam bonus, fol. 62 verso.

SIXIÈME MODE.

— ỳ. Dulce lignum, — —
— ỳ. Christus resurgens, — —
— ỳ. Deus judex justus, fol. 63 recto.

SEPTIÈME MODE.

Alleluia. ỳ. Ostende nobis, Domine, fol. 63 recto.
— ỳ. Dominus dixit ad me, — —
— ỳ. Hæc dies, fol. 63 verso.
— ỳ. Dominus in Sina, — —
— ỳ. Eduxit Dominus, — —
— ỳ. Beatus vir qui suffert, fol. 64 recto.
— ỳ. Elisabeth, — —
— ỳ. Dicite in gentibus, fol. 64 verso.
— ỳ. Post dies octo, — —
— ỳ. Confitebor tibi, — —
— ỳ. Quoniam Deus magnus, fol. 65 recto.
— ỳ. Pascha nostrum, — —
— ỳ. Surrexit altissimus, fol. 65 verso.
— ỳ. Ego veritatem, — —
— ỳ. Te decet hymnus, — —
— ỳ. Exultate Deo adjutori, fol. 66 recto.
— ỳ. Exultabunt sancti, — —
— ỳ. Venite exultemus, fol. 66 verso.
— ỳ. De profundis clamavi, — —

HUITIÈME MODE.

Alleluia. ỳ. Angelus Domini, fol. 67 recto.
— ỳ. Caritas Dei, — —
— ỳ. Tu es sacerdos, — —
— ỳ. Gloria et honore, fol. 67 verso.
— ỳ. Lætamini, — —
— ỳ. Lætabitur justus, — —
— ỳ. Surrexit Dominus vere, fol. 68 recto.
— ỳ. Sancti tui, Domine, florebunt, — —
— ỳ. Confitemini Domino quoniam bonus, — —
— ỳ. Spiritus sanctus docebit, fol. 68 verso.
— ỳ. Surrexit pastor bonus, — —
— ỳ. In die resurrectionis meæ, — —
— ỳ. Adorabo ad templum, fol. 69 recto.
— ỳ. Levita Laurentius, — —

TROISIÈME DIVISION.

(Du fol. 69 recto au fol. 74 verso).

TRAITS.

(Voir la sixième division).

Ad te levavi, fol. 69 recto.
Nunc dimittis, fol. 69 verso.
Commovisti, fol. 70 recto.
Sæpe expugnaverunt, fol. 70 verso.
Qui regis Israel, fol. 71 recto.
De profundis, fol. 71 verso.
Beatus vir qui timet, fol. 72 recto.
Desiderium animæ, fol. 73 recto.
Cantemus Domino, fol. 73 verso.
Vinea facta est, fol. 74 recto.
Laudate Dominum, fol. 74 verso.

A la suite de ces *Traits*, on trouve l'hymne *Benedictus es in firmamento* (fol. 75 recto), et *l'Alleluia* ỳ. *Primus ad Syon dicit* (fol. 76 verso).

QUATRIÈME DIVISION.

(Du fol. 77 recto au fol. 98 verso)

GRADUELS (1).

PROTUS.

Adjutor meus,	fol. 77 recto.
Gloriosus Deus,	— —
Universi qui te expectant,	fol. 77 verso.
Posuisti, Domine,	— —
Sacerdotes ejus,	— —
Timete Dominum,	fol. 78 recto.
De necessitatibus,	— —
Justus es, Domine,	fol. 78 verso.
Miserere mei, Deus,	— —
Sciant gentes,	fol. 79 recto.
Custodi me, Domine,	— —
Si ambulem,	fol. 79 verso.
Os justi,	— —
Beata gens,	fol. 80 recto.
Inveni David,	— —
Ecce quam bonum,	— —
Domine, prævenisti eum,	fol. 80 verso.
Ne avertas faciem,	— —

Au fol. 81 verso, on trouve un fragment commençant par ces mots : *Priusquam montes fierent.*

A summo cœlo,	fol. 82 recto.
Angelis suis,	— —
Exultabunt sancti,	— —
Salvum fac servum,	fol. 82 verso.
Ostende nobis, Domine,	— —

Tollite portas. (Ce morceau commence au fol. 82 verso, et finit au fol. 83 *bis* recto.)

Exurge, Domine, fer opem,	fol. 83 recto.
Hæc dies quam fecit,	fol. 83 verso.
Tecum principium,	fol. 83 *bis* rec.

DEUTERUS.

Tenuisti manum,	fol. 83 *bis* rec.
Exurge, Domine, et intende,	fol. 83 *bis* ver.
Ego autem dum mihi,	fol. 84 recto.
Tu es Deus qui facis,	— —
Tibi, Domine, derelictus,	fol. 84 verso.
Exurge, Domine, non prævaleat,	— —
Eripe me, Domine,	fol. 85 recto.
Benedicite Domino,	— —
Exaltabo te, Domine,	— —
Speciosus forma,	fol. 85 verso.
Adjutor in oportunitate,	fol. 86 recto.

TRITUS.

Venite, fili, audite me,	— —
Justorum animæ,	— —
Probasti, Domine,	fol. 86 verso.
Quis sicut Dominus,	— —
Suscepimus, Deus,	— —
Protector noster,	fol. 87 recto.
In Deo speravit cor,	— —
Ad Dominum dum rtibularer,	fol. 87 recto.
Constitues eos,	fol. 87 verso.
Herodes enim,	— —
Benedictus es, Domine, qui,	fol. 88 recto.
Beatus vir qui timet,	— —
Convertere, Domine,	fol. 88 verso.
Sederunt principes,	— —

Pacifice loquebantur. (Ce graduel commence au fol. 88 verso, et finit au fol. 89 recto.)

Discerne causam meam,	fol. 88 *bis* rec.
Vindica, Domine,	fol. 89 recto.
Gloria et honore,	— —
Bonum est confiteri,	fol. 89 verso.
Fuit homo missus,	— —
Domine, Dominus noster, quam,	— —
Bonum est confidere,	fol. 90 recto.
Specie tua,	— —
Prope est Dominus,	fol. 90 verso.
Ego dixi, Domine,	— —
Anima nostra sicut,	fol. 91 recto.
Qui operatus est,	— —
Unam petii,	fol. 91 verso.
Priusquam te formarem,	— —
Exiit sermo,	fol. 92 recto.
Respice, Domine, in testamentum,	— —
Locus iste,	— —
Misit Dominus verbum,	fol. 92 verso.
Tollite hostias,	— —
Justus non conturbabitur.	fol. 93 recto.
Omnes de Saba,	— —
Benedictus qui venit,	fol. 93 verso.
Tribulationes cordis,	— —
Ex Sion species decoris,	fol. 94 recto.
Viderunt omnes,	— —
Propter veritatem,	fol. 94 verso.

TETRARDUS.

Dilexisti justitiam,	fol. 94 verso.
Deus vitam meam,	— —
Deus, exaudi orationem meam,	fol. 95 recto.
Miserere mihi, Domine,	fol. 95 verso.
Benedictus Dominus Deus Israel,	— —
Jacta cogitatum,	fol. 96 recto.
Salvum fac,	— —
Clamaverunt justi,	fol. 96 verso.
Audi, filia,	— —
Dirigatur oratio mea,	fol. 97 recto.
Oculi omnium,	— —
Benedicam Dominum,	fol. 99 verso.
Qui sedes, Domine,	— —
Liberasti nos,	fol. 98 recto.
Diffusa est gratia,	— —
Lætatus sum,	fol. 98 verso.

(1) Indiqués par l'abréviation ℟ (Responsarium).

CINQUIÈME DIVISION.

(Du fol. 99 recto au fol. 151 recto).

OFFERTOIRES (1).

PROTUS.

Benedicite gentes,	fol. 99	recto.
In te speravi,	fol. 99	verso.
Meditabor in mandatis,	fol. 100	recto.
Protegi, Domine,	fol. 100	verso.
Deus, Deus meus, ad te de luce,	fol. 101	recto.
Confitebor tibi, Domine,	fol. 101	verso.
Afferentur regi,	fol. 102	recto.
Benedicam Dominum,	fol. 102	verso.
Jubilate Deo,	fol. 103	recto.
Domine Deus meus, in te speravi,	fol. 103	verso.
Lætamini in Domino,	fol. 104	recto.
Custodi me,	fol. 104	verso.
Repleti sumus,	fol. 105	recto.
Ascendit Deus,	—	—
De profundis,	fol. 105	verso.
Ad te, Domine, levavi,	fol. 106	recto.
Dextera Domini fecit,	fol. 106	verso.
In omnem terram,	—	—
Exaltabo te,	fol. 107	recto.
Vir erat in terra,	fol. 107	verso.
Anima nostra sicut,	fol. 108	verso.
Viri Galilæi,	fol. 109	recto.
Stetit angelus,	fol. 109	verso.
Gloria et honore,	—	—
Super flumina Babylonis,	fol. 110	recto.
In die solemnitatis,	fol. 111	recto.
Veritas mea et misericordia,	fol. 111	verso.
Laudate Dominum quia benignus,	fol. 112	recto.

DEUTERUS.

Lætentur cœli,	fol. 112	verso.
Perfice gressus,	—	—

Au bas de ce folio, il y a une intercalation commençant par ces mots : *In Jerusalem, cœlestem urbem, quo almus jubilat Benignus.*

Terra tremuit,	fol. 113	verso.
Lauda, anima mea, Dominum,	fol. 114	recto.
Exaltabunt sancti,	fol. 114	verso.
Factus est Dominus,	fol. 115	recto.
Oravi Deum,	fol. 115	verso.
Domine, exaudi orationem,	fol. 116	recto.
Offerentur regi virgines,	fol. 116	verso.
Intonuit de cœlo,	fol. 117	recto.
Confirma hoc,	fol. 117	verso.
Constitues eos,	fol. 118	recto.
Tui sunt cœli,	fol. 118	verso.
Benedictus sit Deus,	fol. 119	verso.
Justus ut palma,	fol. 120	recto.
Benedixisti, Domine, terram,	fol. 121	recto.
Mihi autem nimis,	—	—

Cet offertoire se trouve interrompu par une intercalation au fol. 122 recto et verso, et se termine au fol. 122 *bis* recto.)

Eripe me de inimicis,	fol. 122	recto.
Eripe me de inimicis,	fol. 122 *bis*	rec.

Cet offertoire est un double emploi ; aussi la notation en a-t-elle été omise par le copiste.

Illumina oculos,	fol. 122 *bis*	ver.
Domine fac mecum,	fol. 123	recto.
Confessio et pulchritudo,	—	—
Sperent in te,	fol. 123	verso.
Deus, tu convertens,	fol. 124	recto.
Exulta satis,	fol. 124	verso.
Benedictus es, Domine, doce me,	fol. 125	recto.
Confortamini et jam,	fol. 125	verso.
Filiæ regum,	fol. 126	verso.
Domine, vivifica me.	—	—

TRITUS.

Desiderium animæ,	fol. 127	recto.
Confitebor Domino nimis,	fol. 127	verso.
Justitiæ Domini,	fol. 128	recto.
Gloriabuntur in te,	fol. 128	verso.
Sicut in holocausto,	fol. 129	recto.
Domine, in auxilium,	fol. 129	verso.
Domine, convertere et eripe,	fol. 130	recto.
Sanctificavit Moyses,	fol. 130	verso.
Domine, ad adjuvandum,	fol. 131	verso.
Populum humilem,	fol. 132	recto.
Jubilate Deo omnis terra,	fol. 132	verso.
Benedic anima mea,	fol. 133	recto.
Intende voci orationis,	fol. 133	verso.
In virtute tua,	fol. 134	recto.
Expectans expectavi,	fol. 134	verso.
Reges Tharsis,	fol. 135	recto.

TETRARDUS.

Elegerunt apostoli,	fol. 136	recto.
Erit vobis hic dies,	fol. 136	verso.
Levabo oculos,	fol. 137	recto.
Emitte spiritum,	fol. 137	verso.
Domine Deus salutis,	fol. 138	recto.
Diffusa in gratia,	fol. 138	verso.
Mirabilis Deus,	fol. 139	recto.
Oratio mea munda est,	fol. 139	verso.
Tollite portas,	fol. 140	recto.
Inveni David,	—	—
Recordare mei,	fol. 140	verso.
Gressus meos,	fol. 141	recto.
Improprium expectavit,	fol. 141	verso.
Angelus Domini descendit,	fol. 142	recto.
Benedictus qui venit,	fol. 142	verso.
Posuisti, Domine, in capite,	fol. 143	recto.
Misit rex spiculatorem,	fol. 143	verse.
Ave Maria,	fol. 144	recto.
Portas cœli aperuit,	fol. 144	verso.

(1) Les *Offertoires* sont indiqués par l'abréviation OF. — Ils ont un ou plusieurs versets suivant l'usage antique.

Au fol. 151 recto, on trouve deux pièces intercalées :
1° *Alleluia.* ℣. *Per te Dei genitrix.*
2° *O Crux gloriosa, o crux adoranda, o lignum pretiosum.*

SIXIÈME DIVISION.

(Du fol. 151 verso au fol. 163 recto).

MÉLANGES.

Je ne sais pourquoi M. Danjou a placé, sous cette division, les *Antiennes et Répons des processions* : rien ne justifie ce titre, que je n'hésite pas à remplacer par celui de *Mélanges*.

En effet, que renferme cette dernière partie de l'*Antiphonaire?* D'abord, on y voit des *Traits* omis dans la troisième division : le copiste qui n'avait cité que des *tractus* du huitième mode, comble ici cette lacune en transcrivant ceux du deuxième ton.

En second lieu, cette partie contient quelques morceaux liturgiques relatifs au dimanche des Rameaux : ce sont sans doute ces pièces qui ont induit M. Danjou en erreur.

En troisième lieu, on trouve un introït (*Domine ne longe facias*), un chant qui s'exécutait pendant la distribution des cendres, un fragment de l'office de saint Blaise, un *Alleluia* dont le verset commence par les mots : *Per te Dei genitrix nobis in vita perdita dataque de cœlo*, un autre avec le verset *Sancti et justi in Domino gaudete* (tous deux en notation bilingue, avec clef et hauteur relative des signes), un catalogue, un fragment de l'office de saint Hilaire, etc.

Cette réserve faite, voici la table des matières de la dernière partie de l'Antiphonaire de Montpellier :

Théodore Nisard.

(La suite au prochain numéro.)

E. Repos, *Propriétaire-Gérant.*

Le Mans. — Impr. Beauvais, place des Halles, 19.

LE PLAIN-CHANT. 6e ANNÉE.— Nos 4 et 5.— 15 FÉVRIER et MARS 1865. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur Directeur Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1864 : FRANCE, 12 FR. PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FR.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

NOTICE

SUR

L'ANTIPHONAIRE BILINGUE

DE MONTPELLIER

(suite)

Telle est l'analyse de l'Antiphonaire de Montpellier, analyse que j'ai mise en tête de ce volume dans le but d'abréger les travaux et les recherches des lecteurs. Mais pour bien comprendre la *Table* qui précède, il faut savoir que les modes du plain-chant sont au nombre de huit.

Les deux premiers correspondent au *Protus authenticus* et au *Protus plagalis;* le troisième et le quatrième, au *Deuterus authenticus* et au *Deuterus plagalis;* le cinquième et le sixième, au *Tritus authenticus* et au *Tritus plagalis;* le septième et le huitième enfin, au *Tetrardus authenticus* et au *Tetrardus plagalis*.

Dans le manuscrit, il n'y a d'erreur de lecture possible que pour les mots *authenticus* et *plagalis*. Ces deux mots sont toujours écrits en abrégé sur la marge, de cette manière :

P (Authenticus).
A (Plagalis).

Théodore NISARD.

POST-SCRIPTUM.

La traduction en plain-chant de l'Antiphonaire de Montpellier est une opération qui, sans être difficile, demande cependant quelques soins. Ceux qui l'entreprendraient en ayant uniquement égard aux lettres de Boëce et en interprétant chacune d'elles par une note carrée et isolée, comme l'a

M. Danjou (*Revue de Musique religieuse*, année 1847, livraison de décembre), commettraient une grave erreur d'archéologie. Au xe siècle, Hucbald de Saint-Amand était forcé de reconnaître l'utilité des neumes pour désigner le retard dans le chant, le tremblement dans la voix, les ligatures des notes, etc.; avantages qu'il ne retrouvait pas, qu'il ne pouvait pas retrouver dans aucun système de notation par lettres. Il faut donc tenir compte de cet aveu, et n'accorder d'importance à la littération soit-disant boétienne du manuscrit de Montpellier, que pour *le nom des notes* et la position de celles-ci dans l'échelle générale des sons. Pour tout le reste, c'est dans les manuscrits notés en plain-chant, depuis le xie siècle jusqu'au xive, qu'il faut aller chercher, quant à la forme, la véritable équivalence des neumes.

Les modernes ont méconnu le principe que je pose ici, et, par là, n'ont pas peu contribué à dénaturer de plus en plus ce qui nous reste des anciens chants de l'Église.

En supposant, par exemple, que la mélodie du graduel *Viderunt* se trouvât conservée conformément à la leçon de Montpellier dans nos livres de chant, voici ce qu'on y verrait au-dessus du mot

Dominus :

Do- - - - - - - - - - - - mi-nus.

Dans d'autres ouvrages, il n'y aurait pas la moindre apparence de ligatures.

Or, dans l'un ou dans l'autre cas, l'imagination reste confondue à la vue de cette masse de notes qu'il est impossible de chanter toutes, ou d'une manière détachée ou d'une manière liée, en sorte que si rien ne guide le musicien, rien aussi ne rappelle au savant l'origine de ces tirades mélodiques, de ces groupes divers qui donnent un vrai coloris à la notation comme au chant. Et j'ajoute qu'en confondant tout, les traducteurs modernes ôtent aux archéologues les moyens les plus efficaces d'arriver à la connaissance approfondie de l'antique neumation : ils croient simplifier la sémiographie musicale actuelle, et, sans arriver à ce résultat, ils ne font qu'obscurcir les traditions du moyen âge.

Simplifier aveuglément la traduction des neumes, c'est donc préjuger la question, c'est empêcher la vérité de se faire jour.

Si chaque groupe de neumes doit être chanté avec une seule émission de voix, il faut donc, dans une bonne traduction, respecter ce groupe.

Si une ligature diffère d'une autre par la forme, ne doit-on pas aussi respecter cette forme qui peut influer sur le fond, c'est-à-dire, sur la vraie manière de chanter les différentes ligatures de la musique pleine, comme cela avait lieu dans la musique proportionnelle. Les anciens n'auraient pas donné à un même groupe de notes liées *différentes* formes de ligatures, si une seule avait suffi, en sorte que l'on est autorisé à dire, même *a priori*, que cette diversité de forme impliquait des différences dans l'exécution.

Supposons le neume à traduire. C'est une ligature de trois notes ainsi disposées quant aux éléments phoniques qui la constituent; pour la forme sémiographique, cette interprétation ne suffit plus. Pourquoi ? parce qu'il y a différentes ligatures qui, en plain-chant comme en musique proportionnelle, correspondent à ces trois notes fondamentales, savoir : , , , , etc. De ces traductions, la troisième seulement convient au neume que j'examine ; la quatrième doit être rejetée comme se rapportant à la ligature qui place le dernier point à droite de la virgule, au lieu de le placer à gauche.

Je crois en avoir dit assez pour montrer la prudence qu'exige une bonne traduction du plain-chant d'après l'*Antiphonaire de Montpellier*.

Th. N.

INCERTI[1]

DE MVSICAE

ARTIS INSTITVTIONE

DE

TONIS SEV

MVSICAE ARTIS

BREVIARIVM

CODEX MS.

Bibliothecæ Buherianæ

c. 54.

M D CC XXI.

Il a été reconnu, lors de l'inventaire général de nos manuscrits, fait page par page, du 12 au 17 septembre 1845, que ce volume était composé de *cent soixante-trois* feuillets.

H. KÜHNHOLTZ, *bibliothécaire*.

N. B. — Il y a de plus :
25 (bis) de 1/2 feuillet; 33 (bis) de 1/4 de feuillet, 49 n'est que de 1/3 de feuillet; 56 n'est que de 1/3 de feuillet; 81 n'est que de 1/5 de feuillet, portant seulement *deux lignes*; 83 n'est que de 1/2 feuillet, suivi d'un 83 bis; 88 à 88 bis, de 1/4 de feuillet; 122, de 1/3 de feuillet, est suivi d'un 122 bis.

15 février 1848.

H. K.

(1) Voir : Préface, page 8.

VERSION DE GERBERT.

INCIPIT

Epistola de harmonica INSTITUTIONE, missa ad RATHBODUM, archiepiscopum Treverensem, a REGINONE præsbytero.

Excellentissimo domino Rathbodo, sanctæ Treverensis ecclesiæ archiepiscopo, Regino devotum obsequium in perpetuum.

1. Cum frequenter in ecclesiæ vestræ diœcesibus chorus psallentium psalmorum melodiam confusis resonaret vocibus, propter dissonantiam toni, et pro huiusmodi re vestram venerationem sæpe commotam vidissem; arripui Antiphonarium, et eum a principio usque in finem per ordinem diligenter revolvens, antiphonas, quas in illo adnotatas reperi, propriis, ut reor, distribui tonis; divisiones etiam tonorum, id est differentias, quæ in extrema syllaba in versu solent fieri, ut decens et conveniens fiat concinentia, sicut a maioribus traditæ sunt, et sicut ipsa harmonicæ disciplinæ experientia monstravit, distinctis ordinibus inserere curavi. Adiiciunt autem quidam et alias divisiones, quas superfluas arbitramur. Sed ne a superstitiosis musicis reprehendamur, eas subtus aut supra in margine adnotare studuimus, periti cantoris iudicio relinquentes, utrum eas necessarias, an supervacuas opinari velit. Non solum autem antiphonas per congruos tonos distinxi, verum etiam introitus ad Missas, et Communiones : necnon et Responsoria, quæ nocturnis horis in divinam laudem canuntur, consonantibus sibi tonorum convenientiis associare summo studio elaboravi.

2. Scire autem oportet peritum cantorem, quod non omnis tonorum consonantia in quibusdam antiphonis facile cognoscatur. Sunt namque quædam antiphonæ, quas nothas, id est, degeneres et non legitimas appellamus, quæ ab uno tono incipiunt, alterius sunt in medio, et in tertio finiuntur : quorum dissonantiam et ambiguitatem in Breviario operis subsequentis suis in locis patefecimus. Sed tamen ut evidentior ratio clarescat, nonnullas exempli causa hoc in loco inserimus. *Ante mē non est formatus Deus. Ex quo facta est vox. Ex Ægypto vocavi. Ad te Domine levavi animam meam. Sion renovaberis. O mors ero mors tua. Vade iam et noli peccare.* Hæ prædictæ antiphonæ a septimo tono incipiunt, et quædam in primo, aliæ in quarto finiuntur tono. Similiter antiphonæ : *Ne reminiscaris. Tulit ergo paralyticus.* a tertio tono inchoant, sed quarto finiuntur. Ita : *Quāre detraxistis. Multa quidem et alia signa.* a tertio tono incipiunt, sed sexto finiuntur. *Qui odit animam suam. Et respicientes.* a tertio incipiunt, sed octavo finiuntur. *Quod uni ex minimis meis.* a septimo incipit, sed primo finitur: et multa his similia. Verum non solum antiphonæ his ambiguitatibus et dubietatibus tonorum permixtæ sunt, sed etiam nonnulli introitus ab uno incipiunt tono, sed alio finiuntur : siquidem *Deus in adjutorium meum intende,* ab octavo incipit tono, sed septimo finitur. Similiter : *accipite iocunditatem,* et *Deus dum egrederetur,* ab octavo incipiunt, sed quarto finiuntur. *Repleatur os*

VERSION DE L'ANTIPHONAIRE DE MONTPELLIER.

INCIPIT

Utillimum de Musica Breviarium.

Quoniam pauci sunt qui majorum et difficiliorum memoriam operum pleniter absque libris possint retinere, quarumdam excerptiones artium manualibus habentur idcirco libellis, ne totius expertes jucunditatis minus imperiti sint vel saltem rebus necessariis (*sic*). Quapropter, scripturus aliquid de musicæ artis institutione, pauca de tonorum divisionibus vel differentiis quæ frequenter fieri solent, ut decens et conveniens sit concinentia, sicut a majoribus traditæ sunt et ut ipsa armonicæ disciplinæ nos instruit experientia, distinctis ordinibus inserere curavimus.

Oportet igitur scire peritum cantorem, quod non omnis tonorum consonantia in quibusdam antiphonis facile cognoscitur. Sunt namque quædam antiphonæ quas nothas, id est degeneres et non legitimas appellamus, quæ ab uno tono incipiunt, alterius in medio, et in tertio finiuntur. Sed

ut evidentior ratio clarescat, nonnullas, exempli causa, hoc in loco inserimus. *Ante me non est for., Ex quo facta est vox, Ex Ægypto voc., Ad te Domine levavi, Sion renovaberis, O mors, Vade jam et noli.* Hæ prædictæ antiphonæ a septimo tono incipiunt, et quædam in primo, aliæ in quarto finiuntur tono. Similiter antiphonæ *Ne reminiscaris, Tulit ergo*, a tertio tono inchoant, sed quarto finiuntur. Item, *Quare detraxist., Multa quidem*, a tertio incipiunt, sed sexto finiuntur. *Et respicientes*, a tertio incipit, sed octavo finitur. *Quod uni ex minimis* a septimo incipit, sed primo finitur; et multa his similia. Verum non solum antiphonæ his ambiguitatibus et dubietatibus tonorum permixtæ sunt, sed etiam nonnulli introitus ab uno incipiunt tono, sed alio finiuntur : siquidem introitus *Deus in adjutorium meum intende* ab octavo incipit tono, sed septimo finitur. Similiter *Accipite jocunditatem* et *Deus dum egredereris* ab octavo incipiunt tono, sed quarto finiuntur. *Repleatur os meum* et *Caritas Dei* a tertio incipiunt, et quarto finiuntur. *Judica Domine nocentes me*, a quarto incipit, sed se-

meum et *Caritas Dei.* a tertio incipiunt, et quarto finientur. *Iudica Domine nocentes me.* a quarto incipit, sed septimo finitur. *Victricem manum tuam,* a tertio incipit, sed octavo finitur. *Eduxit Dominus populum suum,* a quarto incipit, sed octavo finitur. *Ecce oculi Domini,* a tertio incipit, sed quarto finitur. *Loquetur Dominus,* a tertio incipit, sed quarto finitur. *Iustus non conturbabitur,* incipit a secundo, sed finitur primo. *Dicit Dominus sermones,* incipit tertio, finitur primo; et his similia. Illud autem summopere prudens cantor observare debet, ut semper magis principium antiphonæ, introitus vel communionis attendat in toni sonoritate, quam finem. Et e contrario in responsoriis magis consideret finem et exitum in toni consonantia, quam initium.

3. Inveniuntur vero in naturali musica, id est, in cantilena, quæ in divinis laudibus modulatur, quatuor principales toni, qui ita græco vocabulo nuncupantur : authenticus protus, authenticus deuterus, authenticus tritus, authenticus tetrardus. Ex quorum fontibus alii quatuor manant, qui ita vocantur : plaga proti, plaga deuteri, plaga triti, plaga tetrardi. Nam ab authentico proto nascitur vel derivatur plaga proti. Sic et a ceteris tribus exordium capiunt reliqui tres; sunt quidem, ut ita dicam, eorum membra. Possunt autem ita interpretari : authenticus protus, id est, auctoritas prima, subauditur, in naturali musica. Authenticus deuterus, id est, auctoritas secunda. Authenticus tritus, id est, auctoritas tertia. Authenticus tetrardus, id est, auctoritas quarta. Plaga proti, id est, pars primi toni. Plaga deuteri, id est, auctoritas secundi toni. Plaga triti, id est, pars tertii toni. Plaga tetrardi, id est, pars quarti toni. In quibus octo tonis non solum omnis harmona spiritualis melodiæ, verum etiam omnis naturalis cantilena continetur, atque comprehenditur.

4. Sed multi audiunt tonum, et fortassis ignorant quid sit tonus, aut quare dicatur tonus, aut quam longe inter se differant tonus naturalis musicæ et tonus artificialis. Siquidem toni naturalis musicæ sunt quatuor principales. Toni vero artificialis musicæ sunt quinque, et duo semitonia, quæ tamen semitonia integrum non implent tonum : non enim æquis partibus dividi possunt. Est denique unum maius, et alterum minus, ac idcirco æquas non recipiunt sectiones. Constant autem hi quinque toni cum duobus semitoniis in tribus consonantiis musicæ perfectionis, videlicet in diapente, diatessaron et diapason : item ex quatuor principalibus tonis naturalis musicæ alii quatuor oriuntur, et veluti a fontibus rivuli manant, et a radice arboris rami procedunt, ita quodammodo ab ipsis originem ducunt. Nihil horum fit in artificiali musica; nam neque tonus alium tonum ex se gignit, neque unus ex illis alium auctoritate præcellit, sed omnes inter se æquis divisionibus partiuntur; scilicet sesquioctava proportione, exceptis semitoniis. Illud etiam attendendum, quod in naturali musica omnes octo toni integri sunt atque perfecti, quamvis auctoritate inter se differant, nullumque recipiant semitonium, nec diesin, nec apotomen, aut tristemoria, aut tetrastemoria : siquidem in his partibus tonus artificialis musicæ dividitur.

Ex hac itaque dissonantia apparet, quod illi sæpe dicti octo, qui dicuntur toni, non tam toni dicendi

ptimo finitur. *Victricem manum tuam, Domine,* a tertio incipit, sed octavo finitur. *Eduxit Dominus populum suum* a quarto incipit, sed finitur octavo. *Ecce oculi Domini* a tertio incipit, sed quarto finitur. *Loquetur Dominus* a tertio incipit, sed quarto finitur. *Justus non conturbabitur* incipit a secundo, sed finitur primo. *Dicit Dominus sermones meos* incipit a tertio et finitur primo; et his similia. Illud autem summopere prudens cantor observare debet, ut semper magis principium antiphonæ, introitus vel communionis attendat in tonis sonoritatem (*sic*) quam finem; et e contra, in responsoriis, magis consideret finem et exitum in toni consonantia quam initium.

Inveniuntur vero in naturali musica, id est, in cantilena quæ in divinis laudibus modulatur, quatuor principales toni qui ita græco vocabulo nuncupantur : *authenticus protus, authenticus deuterus, authenticus tritus, authenticus tetrardus.* Ex quorum fontibus alii quatuor manant qui ita vocantur : *plaga proti, plaga deuteri, plaga triti, plaga tetrardi*; nam ab authentico proto nascitur vel derivatur plaga proti; sic et a ceteris tribus exordium capiunt reliqui tres, suntque, ut ita dicam, eorum membra. Possunt autem ita interpretari : autenticus protus, id est, auctoritas prima (subauditur : in naturali musica); authenticus deuterus, id est, auctoritas secunda; authenticus tritus, id est, auctoritas tertia; authenticus tetrardus, id est, auctoritas quarta. Plaga proti, id est, pars primi toni; plaga deuteri, id est, pars secundi toni; et sic usque ad octavum. In quibus octo tonis non solum omnis harmonia spiritalis disciplinæ vel melodiæ, verum etiam omnis naturalis cantilena continetur atque comprehenditur.

Sed multi audiunt tonum, et fortassis nesciunt quid sit tonus, aut quare dicatur tonus, aut quam longe inter se differant tonus naturalis musicæ, et artificialis. Siquidem toni naturalis musicæ sunt quatuor principales. Toni vero artificialis musicæ sunt quinque, et duo semitonia, quæ tamen semitonia integrum non implent tonum : non enim æquis partibus dividi possunt. Est denique unum majus et alterum minus, ac idcirco æquas non recipiunt sectiones. Constant autem hi quinque toni cum duobus semitoniis in tribus consonantiis musicæ perfectionis, videlicet in diapente, diatessarum et diapason. Item, ex quatuor principalibus tonis naturalis musicæ alii quatuor oriuntur, et veluti a fontibus rivuli manant, et ab arboris radice ceu rami procedunt, ita quodammodo ab ipsis originem ducunt. Nihil horum fit in artificiali musica; nam neque tonus alium tonum ex se gignit, neque unus ex illis alium auctoritate præcellit, sed omnes inter se æquis divisionibus partiuntur : scilicet sesquioctava proportione, exceptis semitoniis. Illud etiam attendendum, quod in naturali musica omnes octo toni integri sunt atque perfecti, quamvis auctoritate inter se differant, nullumque recipiant semitonium, nec diesin, nec apotamen (*sic*), aut tristemoria, aut tetrastemoria : siquidem in his partibus tonus artificialis musicæ dividitur.

Ex hac itaque dissonantia apparet, quod illi sæpe dicti octo, qui dicuntur toni, non tam toni dicendi

sunt, quam modi, vel differentiæ seu tropi consonantiarum musicæ modulationis ; qui pulchra varietate harmonicæ delectationis ex gravibus acutisque sonis mixti, quasi quibusdam floribus respersi blandam atque convenientem reddunt melodiæ suavitatem. Huc accedit, quod omnis musicæ disciplinæ peritia arithmeticis regulis metitur atque coarctatur. Fit enim aut duplis aut quadruplis, aut sesquialteris, seu sesquitertiis vel sesquioctavis numerorum proportionibus. Quæ dimensiones, ut arbitror, difficile reperiri possunt in supradictis tonis. Oportet enim ut omnes integri atque perfecti toni inter se differant æquis dimensionibus, id est, octava sui parte. Quæ distantia inter octonarium et novenarium numeros potest demonstrari. Continet quippe novenarius totum octonarium numerum intra se, et insuper eius octavam partem, id est, unum. Et hanc differentiam appellant musici intervallum, arithmetici vero sesquioctavam proportionem. Dicitur autem intervallum soni acuti gravisque distantia.

Tonus itaque aut transcendit alium tonum, aut trancenditur ab alio tono octava sui parte. Sed quæ tonorum aut supradictarum consonantiarum ratio sit, vel quemadmodum ipsæ consonantiæ musicæ repериantur, vel qualiter ad invicem coaptentur, seu ab invicem seiungantur, in subsequentibus manifestius demonstrabimus. Interim supra memoratæ disputationi sub mediocri intelligentia credulitas adhibenda est ; tunc indubia fides erit, cum manifesta demonstratione ea, quæ ambigua videbantur, revelata fuerint. Et quia de naturali et artificiali musica hactenus mentio facta est, a minus perito musico quæri potest, quæ distantia sit inter musicam naturalem et artificialem ? Ad quod respondendum est, quia, quamquam omnis harmonicæ institutionis modulatio una eademque sit in consonantiarum sonis ; tamen alia est musica naturalis, alia artificialis. Naturalis itaque musica est, quæ nullo instrumento musico, nullo tactu digitorum, nullo humano impulsu aut tactu resonat, sed divinitus adspirata sola natura docente dulces modulatur modos : quæ fit aut in cœli motu, aut in humana voce. Nonnulli adiiciunt tertium, videlicet in irrationabili creatura, sono vel voce.

5. In cœli motu musicam inesse a Pythagoricis hac argumentatione deprehenditur. Quomodo, inquiunt, potest fieri, ut tam velox cœli machina tacito silentique cursu moveatur? Etsi ad nostras aures ille sonus non pervenit, nullo modo tamen potest fieri ut motus tam velocissimus sono careat, præsertim cum tanta coaptatione et convenientia sint coniuncti stellarum cursus, ut nihil ita coniunctum atque connexum possit intelligi. Namque alii excelsiores, alii inferiores feruntur, atque ita omnes æquali incitatione volvuntur, ut per dispares inæqualitates ratus cursuum ordo ducatur. Unde coniicitur, in cœli motu ratum modulationis ordinem inesse. Consonantia siquidem, quæ omnem modulationem regit musicæ, absque sono fieri non potest. Sonus vero absque aliquo impulsu vel ictu non redditur. Rursus pulsus non fit, nisi præcesserit motus.

Motuum vero alii sunt velociores, alii tardiores : et si tardus ac varius fuerit motus, graves sonos efficit :

sunt, quam modi vel differentiæ seu tropi consonantiarum musicæ modulationis; qui pulchra varietate armonicæ delectationis ex gravibus acutisque sonis mixti, quasi quibusdam floribus respersi, blandam atque convenientem reddunt melodiæ suavitatem. Huc accedit, quod omnis musicæ disciplinæ peritia arithmeticis regulis metitur atque coarctatur. Fit enim aut duplis, aut quadruplis, aut sequalteris (*sic*), seu sesquitertiis vel sesquioctavis numerorum proportionibus. Quæ dimensiones, ut arbitror, difficile reperiri possunt in supradictis tonis. Oportet enim ut omnes integri atque perfecti toni inter se differant æquis dimensionibus, id est, octava sui parte. Quæ distantia inter octonarium et novenarium numeros potest demonstrari. Continet quippe noverarius (*sic*) totum octonarium numerum intra se, et insuper eius octavam partem, id est, unum. Et hanc differentiam musici appellant intervallum, arithmetici vero sesquioctavam proportionem. Dicitur autem intervallum soni acuti gravisque distantia.

Tonus itaque transcendit alium tonum, aut transcenditur ab alio tono octava sui parte. Sed quæ tonorum et supradictarum consonantiarum ratio sit, vel quemadmodum ipsæ consonantiæ musicæ reperiantur, vel qualiter ad invicem coaptentur, seu ab invicem sejungantur, in subsequentibus manifestius demonstrabimus. Interim supra memoratæ disputationi sub mediocri intelligentia credulitas adhibenda est; tunc in dubio fides erit, cum manifesta demonstratione ea, quæ ambigua videbantur, revelata fuerint. Et quia de naturali et artificiali musica hactenus mentio facta est, a minus perito musico quæri potest, quæ distantia sit inter musicam naturalem et artificialem? Ad quod respondendum, quia, quamquam omnis armonicæ institutionis modulatio una eademque sit in consonantiarum sonis, tamen alia est musica naturalis, alia artificialis. Naturalis itaque musica est, quæ nullo instrumento musico, nullo tactu digitorum, nullo humano impulsu aut tactu resonat, sed divinitus aspirata, sola natura docente, dulces modulatur modos : quæ fit aut in cœli monitu vel motu, aut in humana voce. Nonnulli adjiciunt tertium, videlicet in irrationabili creatura, sono vel voce.

In cœli monitu vel motu musica (*sic*) inesse a Pythagoricis hac argumentatione deprehenditur. Quomodo, inquiunt, potest fieri, ut tam velox cœli machina tacito silentique cursu moveatur? Etsi ad nostras aures sonus ille non pervenit, nullo modo tamen potest fieri ut motus tam velocissimus sono careat, præsertim cum tanta coaptatione et convenientia sint conjuncti stellarum cursus, ut nihil ita conjunctum atque connexum possit intelligi. Namque alii excelsiores, alii inferiores feruntur, atque ita omnes æquali incitatione volvuntur, ut per dispares inæqualitates ratus cursuum ordo ducatur. Unde conjicitur in cœli motu ratum modulationis ordinem inesse. Consonantia siquidem, quæ omnem modulationem musicæ regit, absque sono fieri non potest. Sonus vero absque aliquo pulsu vel ictu non redditur. Rursus non fit pulsus, nisi præcesserit motus.

Motuum vero alii sunt velociores, alii tardiores; et si tardior ac rarior fuerit motus, graves efficit sonos;

sin vero celeres ac spissi, acutos necesse est reddi sonos. In re enim immobili nullus umquam fit sonus. Idcirco definiunt musici sonum ita : sonus est percussio aëris indissoluta usque ad auditum. Ex pluribus itaque motibus tam acumen quam gravitas constat.

Ex hac igitur coniectura dicunt astrologi vel musici inter extimam sphæram et circulos septem planetarum omnes musicas consonantias impleri. Nam a Saturno usque ad sphæram cœlestem, aiunt acutissimum fieri sonum, a terra usque ad lunarem circulum, gravissimum : licet quidam aliter sentiant. Denique a Saturno usque ad sphæram graviorem sonum, a terra vero usque ad lunarem circulum acutiorem fieri asserunt : idcirco quia, quod strictius et brevius est, necesse est ut acutius resonet, sicut e contra, quod longius, gravius. Inter circulum vero Saturni et Lunæ per totam amplitudinem planetarum varietas diversorum tonorum et omnes musicæ perficiuntur consonantiæ. Quæ omnia figurate Martianus in libro, quem de Nuptiis Philologiæ et Mercurii conscribit, in nemore Apollinis fuisse confingit, videlicet qui ipse est Sol moderator musicæ cœlestis. Nam, inquit, eminentiora culmina, id est, rami altiores, perinde distenta, id est, valde extenta, acuto sonitu, id est, subtili et gracili resultabant, id est, resonabant.

Quicquid vero terræ confine et propinquum fuerat, rami videlicet inclinatiores et humiliores ac terræ viciniores quatiebat, id est, impellebat, repercutiebat rauca gravitas. At media, id est, mediæ partes ipsius silvæ, coniuncta sibi spatia concinebant duplis succentibus. Concentus est similium vocum adunata societas : succentus vero est, varii soni sibi maxime convenientes, sicut videmus in organo. Duplis, inquit, succentibus, ac sesquialteris, nec non sesquitertiis. Hic tres tangit consonantias, scilicet diapason, diatessaron et diapente. Octavis enim sine discretione, id est, sine intervallo iuncturis, id est, consonantiis. Hic tonum tangit, licet intervenirent limmata, id est, semitonia. Hic tangit duo semitonia. Ex quibus omnibus summa totius musicæ consistit. Sed hæc omnia suo in loco manifestius demonstrabuntur.

Nec illud omittendum, quod etiam nervi, id est, chordæ cœlesti musicæ comparantur. Nam hypate meson a musicis Saturno est attributa. Parypate Ioviali circulo consimilis est. Lichanos meson Marti tradidere. Sol meson obtinuit. Triten synemmenon Venus habet. Paranete synemmenon Mercurius regit. Nete autem lunaris circuli tenet exemplum. Hæc secundum Boetium (1). Porro Cicero contrarium ordinem facit. Nam in somnio Scipionis ita asserit, et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille cœli stellifer currus, cuius conversio est concitatior, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus. Nam terra non aimmobilis manens una sede semper hæret. In hoc igitur loco Cicero terram quasi silentium ponit, scilicet immobilem. Post hanc, qui proximus a silentio est, dat Lunæ gravissimum sonum,

(1) Lib. I, cap. XXVII.

sin vero celeres ac spissi, acutos necesse est reddi sonos. In re enim immobili nullus unquam fit sonus. Idcirco musici definiunt sonum ita : Sonus est aeris percussio indissoluta usque ad auditum. Ex pluribus itaque motibus tam acumen quam gravitas constat.

Ex hac igitur conjectura dicunt astrologi vel musici inter extimam sphæram et septem planetarum circulos omnes musicas impleri consonantias. Nam a Saturno ad sphæram cœlestem, aiunt acutissimum fieri sonum, a terra usque ad lunarem circulum, gravissimum (licet quidam aliter sentiant) ; denique a Saturno usque ad sphæram, graviorem sonum, a terra usque ad lunarem circulum, acutiorem asserunt fieri sonum. Idcirco quia, quod strictius est et brevius, necesse est ut acutius resonet, sic e contra, quod longius, gravius. Inter circulum vero Saturni et Lunæ per totam planetarum amplitudinem diversorum varietas sonorum et omnes musicæ perficiuntur consonantiæ. Quæ omnia figurate Martianus in libro, quem de *Nuptiis Philologiæ et Mercurii* (1), et in Apollinis nemore fuisse confingit, videlicet quia ipse sol est musicæ cœlestis moderator ; nam, inquit, eminentiora culmina vel rami altiores, perinde valde distenta, acuto sonitu resultabant vel resonabant.

Quidquid vero terræ confine ac propinquum fuerat, rami scilicet inclinatiores, id est viciniores, rauca (ypatt) gravitas quatiebat, id est implebat. At media pars silvæ per conjuncta sibi spatia dupli concinebat succentibus. Concentus vero (2) similium vocum adjuncta societas : succentus, etc., vero est, varii soni sibi maxime convenientes, sicut videmus in organo. Duplis, inquit, succentibus ac sesqualteris (*sic*), necnon sesquitertiis. Hic tres tangit consonant tias, scilicet diapason, diatessaron et diapente, octavis sine intervallo id est consonantiis. Hic integrum tangit tonum, licet intervenirent limmata, id ess semitonia. Hic tangit duo semitonia. Ex quibus omnibus totius musicæ summa consistit. Sed hæc omnia suo in loco manifestius demonstrabuntur.

Nec illud est omittendum, quod etiam nervi, id est, chordæ, cœlesti musicæ comparantur : nam hypate meson a musicis Saturno est attributa. Parypate Joviali circulo consimilis est. Lichanos meson tradidere Marti. Sol mesen (*sic*) obtinuit. Triten synemmenon Venus habet. Paraneten synemmenon Mercurius regit. Nete autem lunaris circuli tenet exemptum. Hæc secundum Boetium. Porro Cicero contrarium facit ordinem : nam, in *Somno* (sic) *Scipionis*, ita asserit, et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille cœli stellifer cursus, cujus conversio est concitatior, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus. Nam terra nona, immobilis manens, sede semper hæret. In hoc igitur loco Cicero terram quasi silentium ponit, scilicet immobilem. Post hanc, qui proximus a silentio est, dat Lunæ gravissimum sonum, ut sit Luna proslambanomenos,

(1) Deest *conscribit*.
(2) Deest vox : *est*.

ut sit Luna proslambanomenos, quæ chorda gravissime resonat; Mercurius hypate hypaton, Venus parypate hypaton, Sol lichanos hypaton, Mars hypate meson, Iovis parypate Meson, Saturnus lichanos meson, sphæra cœlestis mese. Luna ergo Mercurio comparata tonum resonat. Eadem luna cum Marte diapente consonantiam creat cum Sole diatessaron, cum sphæra cœlesti diapason. Ecce habes in cœli motu totius musicæ summam. Igitur hæc pauca de cœlesti musica sufficiant. Si quis autem hæc plenius scire desiderat, legat secundum librum Macrobii egregii philosophi, in supra dicto somnio Scipionis. Hoc unum addimus, non solum gentilium philosophos, verum etiam Christianæ fidei strenuos prædicatores in hac cœlesti harmonia assentire.

6. His omissis ad contemplandam humanam musicam transire oportet. Omnibus hominibus et omnibus ætatibus, omnique sexui naturaliter musicam esse coniunctam, nulli, qui semetipsum intelligit, dubium est. Quæ enim ætas, aut qui sexus musicis non delectatur cantinelis? Proprium quidem humanitatis est, oblectari animum dulcibus modis, exasperari contrariis. Namque infantes ac iuvenes, nec non etiam senes ita naturaliter affectu quodam spontaneo modulationibus musicis implicantur, ut nulla sit omnino ætas, quæ expers sit delectatione dulcis cantilenæ. Etsi sunt nonnulli, qui docte ac suaviter aliis canere non possunt, sibi tamen aliquid insuaviter suave canunt.

Sciendum præterea, quod mores hominum per musicam cognoscuntur. Lascivus quippe ac petulans animus lascivioribus delectatur modis, aut frequenter eos audiens emollitur atque effeminatur. E contra durior atque ferocior mens vel asperioribus gaudet, vel asperioribus incitatur. Neque enim fieri potest, ut mollia duris, dura mollibus adnectantur aut gaudeant, sed amorem delectationemque similitudo morum, ut dictum est, conciliat. Nam quæ asperiores sunt gentes, durioribus delectantur modis; quæ vero mansuetæ ac pacificæ, lenioribus.

Ita denique omnis morum habitus gubernatur et regitur, ut et ad bellum progressui et item receptui canatur cantu tubæ excitante et rursus sedante virtutem animi. Dat cantus somnos, adimitque, nec non curas et sollicitudines immittit et retrahit. Iram suggerit, clementiam suadet, corporum quoque morbis medetur. Vulgatum quippe est, quam sæpe iracundas mentes cantilena represserit, quam multa in corporum vel animarum adflictionibus miranda perfecerit. Denique, ut Cicero auctor est, cum vinolenti adolescentes, tibiarum cantu illiciti, mulieris pudicæ fores frangerent, ut eius pudicitiam violarent; intellexit Pythagoras, sono phrygii modi adolescentium animos ad libidinem esse incitatos. Nam ea hora stellarum cursus inspiciebat, statimque accurens admonuit tibicinam, ut mutaret modum, et spondæum caneret, Quod cum illa fecisset, tarditate modorum et gravitate canentis, illorum furens petulentia concedit.

Sed quod de gentilium libris proferimus, ex nostris affirmare possumus. Namque cum Saulem regem spiritus malus exagitaret, David psalterium arripiens dulcibus et suavibus modis ferocitatem eius pectoris mitigabat. Quid de Elisæo propheta dicimus? Qui

quæ chorda gravissime resonat; Mercurius hypate hypaton, Venus parypate hypaton, Sol lichanos hypaton, Mars hypate meson; Jovis parypate meson, Saturnus lichanos meson, sphæra cœlestis mese. Luna ergo Mercurio comparata tonum resonat; eadem Luna cum Marte diapente consonantiam creat, cum Sole diatessaron, cum sphæra cœlesti diapason. Ecce habes in cœli motu totius musicæ summam. Igitur hæc pauca de cœlesti sufficiant musica. Si quis autem hæc plenius scire desiderat, legat secundum librum Macrobii, egregii philosophi, in supra dicto *Somnio Scipionis*. Hoc unum addimus, non solum gentilium philosophos, verum etiam Christianæ fidei strenuos prædicatores in hac cœlesti harmonia assentire.

His omissis, ad contemplandam humanam musicam transire oportet. Omnibus hominibus et omnibus ætatibus, omnique sexui naturaliter musicam esse conjunctam, nulli, qui semetipsum intelligit, dubium est. Quæ enim ætas, aut qui sexus musicis non delectatur cantilenis? Proprium quidem humanitatis est oblectari animum dulcibus modis, exasperari contrariis : namque infantes ac juvenes, necnon etiam senes ita naturaliter affectu quodam spontaneo modulationibus musicis implicantur, ut nulla sit omnino ætas, quæ expers sit delectatione dulcis cantilenæ; etsi sunt nonnulli qui docte ac suaviter aliis canere non possunt, sibi tamen aliquid insuaviter suave canunt.

Sciendum præterea, quod mores hominum per musicam cognoscuntur. Lascivus quippe ac petulans animus lascivioribus delectatur modis, et frequenter eos audiens emollitur atque effeminatur. E contra, durior atque ferocior mens vel asperioribus gaudet, vel asperioribus incitatur. Neque enim fieri potest, ut mollia duris, dura mollioribus adnectantur aut gaudeant, sed amorem delectationemque : similitudo morum, ut dictum est, conciliat : nam quæ asperiores sunt gentes, durioribus delectantur modis; quæ vero mansuetæ ac pacificæ, lenioribus.

Ita denique omnis morum habitus gubernatur et regitur, ut et ad bellum congressui et item receptui cantu canatur tubæ excitante, et rursus sedante virtutem animi. Dat cantus somnos adimitque, necnon curas et sollicitudines immittit et retrahit, iram aufert, clementiam suadet, corporum quoque morbis medetur. Vulgatum quippe est, quam sæpe iracundas mentes cantilena represserit, quam multa corporum vel animorum in afflictionibus miranda perfecerit. Denique, ut Cicero auctor est, cum vinolenti adolescentes, tibiarum cantu illiciti, mulieris pudicæ fores frangerent, ut ejus pudicitiam violarent, intellexit Pythagoras sono phrygii modi adolescentium animos ad libidinem esse incitatos. Nam ea hora stellarum cursus inspiciebat, statimque accurens admonuit tibicinam, ut mutaret modum et spondæum caneret. Quod cum illa fecisset, tarditate modorum et gravitate canentis, illorum furens petulantia consedit.

Sed quod de gentilium libris proferimus, ex nostris affirmare possumus. Namque cum Saulem regem spiritus malus exagitaret, David, psalterium arripiens, dulcibus et suavibus modis ferocitatem ejus

cum a rege interrogatus intellixisset, illa hora spiritum prophetiæ in se non esse, præcepit sibi psaltem adducere, cumque coram eo psalleret, repente descendit in eum spiritus, et prophetavit.

Itaque sicut pro certo patet, quod in bello pugnantium animi cantu tubarum accenduntur; ita non est dubium, quod conturbationem mentis modestior ac suavior carminum modus possit temperare. Ex his omnibus perspicue et indubitanter apparet, ita nobis musicam naturaliter esse coniunctam, ut ea, nec si velimus quidem, canere possimus. Quo circa erigenda est mentis intentio, ut id, quod naturaliter in nobis est insitum, scientia quoque possit esse comprehensum.

Nunc restat, ut tertium genus musicæ naturalis videamus, quod supra meminimus in irrationabili creatura esse. De hoc itaque talis philosophorum opinio est. Et non mirum, inquiunt, si inter homines musicæ tanta dominatio est; cum aves quoque, ut lusciniæ, ut cygni aliæque, cantum veluti quadam disciplina musicæ artis exerceant; unde Virgilius de cygnis ait : *dant per colla modos*, et cætera. Nonnullæ vero aves terrenæ vel aquatiles invitante cantu in retia vel aucupia sponte decurrunt. Nec minus est illud intuendum, quod pastoralis fistula pastum gregibus, progressum atque quietem imperet. Sed et in mari Sirenes cantu edere dulces feruntur. Jure igitur musica capitur omne, quod vivit, quia cœlestis anima, qua animatur universitas, originem sumsit ex musica ut Platoni et eius sectatoribus placet. Hæc de naturali musica succinctim perstrinximus.

7. Restat, ut de artificiali breviter videamus. Artificialis musica dicitur, quæ arte et ingenio humano excogitata est, et inventa, quæ in quibusdam consistit instrumentis. Et hæc similiter in tria genera dividitur, videlicet in tensibile, inflatile et percussibile. Tensibile fit intensione chordarum, ut puta in lyra, cithara, harpa et huiusmodi. Inflatile autem, quod spiritu vel vento impellitur, ut in tibiis, musicis, fistulis, organis, et his similibus. Percussibile vero est, quod fit in quibusdam concavis æreis vasis, et allis instrumentis, cum pulsu et quadam percussione feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni, ut in cymbalis, tympanis, et cætera. Omni autem notitiam huius artis habere cupienti sciendum est, quod, quamquam naturalis musica longe præcedat artificialem, nullus tamen vim naturalis musicæ recognoscere potest, nisi per artificialem. Igitur quamvis a naturali nostræ disputationis sermo processerit, necesse est, ut in artificiali finiatur, ut per rem visibilem invisibilem demonstrare valeamus.

pectoris mitigabat. Quid de Elisæo propheta dicimus? Qui cum a rege interrogatus intellixisset illa hora spiritum prophetiæ in se non esse, præcepit sibi psaltem adducere, cumque coram eo psalleret, repente descendit in eum Spiritus, et prophetavit.

Itaque sicut pro certo patet quod, in bello, pugnantium animi cantu tubarum accenduntur; ita non est dubium, quod conturbationem mentis modestior ac suavior carminum modus possit temperare. Ex his omnibus perspicue et indubitanter apparet, ita nobis musicam naturaliter esse conjunctam, ut ea, non si velimus quidem, canere possimus. Quo circa erigenda est mentis intentio, ut id, quod naturaliter in nobis est insitum, scientia quoque possit esse comprehensum.

Nunc restat, ut tertium genus naturalis musicæ videamus, quod supra meminimus in irrationabili creatura esse. De hoc itaque talis philosophorum opinio est. Et mirum (*sic*), inquiunt, si inter homines musicæ tanta dominatio est, cum aves quoque, ut lusciniæ et cigny aliæque, cantu veluti quadam disciplina musicæ artis exerceant; unde Virgilius de cygnis ait : *dant per colla modos*. Nonnullæ vero aves terrenæ vel aquatiles, invitante cantu, in retia vel aucupia sponte decurrunt. Nec minus est illud intuendum, quod pastoralis fistula pastum gregibus et progressum atque quietem imperet. Sed in mari Sirenæ cantus edere dulces feruntur. Jure igitur musica capitur omne quod vivit, quia cœlestis anima qua animatur universitas, originem sumpsit ex musica, ut Platoni et ejus sectatoribus placet. Hæc de naturali musica succinctim perstrinximus.

Restat ut de artificiali breviter dicamus. Artificialis dicitur musica, quæ arte et ingenio humano excogitata et inventa est, quæ in quibusdam consistit instrumentis. Et hæc similiter in tria dividitur genera: videlicet in chromaticum, diatonicum, enharmonicum. Chromaticum dicitur quasi colorabile, quod ab illa naturali discedens intentione (*sic*) et in mollius decidens, sicut in choro ludentium mulierum frequenter auditur, et in hymno *Ut queant laxis*. Constat autem regulariter per semitonium et semitonium et tria semitonia. Diatonicum autem aliquanto durius et natura aliud et nobis ceteris aptius. Vocatur autem diatonicum, quod per tonum et tonum et semitonium progreditur Enharmonicum vero magis coaptatur, et reliquorum gravissimum, quod cantatur per diesin et diesin et ditonum; diesis autem, semitonium dimidium. Sed hæc in Boëtii musica liquidius declarantur. Artificialis musica, de qua nunc tractatus est, in tria dividitur genera : videlicet, in tensibile, inflatile et percussibile. Tensibile fit intensione chordarum, ut puta in lyra, cithara, harpa et hujusmodi; inflatile autem, quod spiritu vel vento impellitur; percussibile vero est quod in quibusdam æreis vasis ad hoc constructis, ut in cymbalis, tympanis, quæ quadam percussione feriuntur atque inde diversi soni efficiuntur. Omni autem notitiam hujus artis habere cupienti sciendum est, quod quamquam naturalis musica longe præcedat artificialem, nullus tamen vim naturalis musicæ recognoscere potest, nisi per artificialem. Igitur quamvis a naturali nostræ dispositionis (*sic*) sermo proces-

8. His summatim prælibatis iam ratio exposcit, ut ipsam musicam diligentius contemplemur. Ac primo dicendum, unde dicatur musica? Musica dicitur a musis, quod instrumentum omnibus musicis instrumentis veteres præferendum dignum duxerunt, sive quod primum, ut aiunt, a natura inventum est; sive potius, quod in ipso omnis musica perfectio continetur. Nam in superioribus foraminibus omnes consonantiæ, et toni demonstrari possunt : duobus inferioribus semitonia maius ac minus. Dicitur autem a musa musica, sicut a gramma grammatica, et a rhetoreon (ῥητορειον), id est, elocutionis copia, rhetorica, et ab arithmo, id est, numero, arithmetica, et a ge (γῆ), id est terra, geometria, et ab astro, id est, stella, astrologia.

9. Sed antequam partes musicæ institutionis discernamus, primum de voce et sono aliquid dicamus. Quamquam itaque omnis vox sonus sit, non tamen omnis sonus recte vox dici potest. Ea igitur creatura, quæ vitali spiritu adspiratur, vocem reddit; quæ vero pulsu, ictu vel flatu impellitur, sonum. Omnis autem vox aut syneches est, continua, qua loquentes aut lectionem legentes, verba continuatim percurrimus : aut diastematice, id est, cum intervallo suspensa, quam canendo suspendimus, in qua non sermonibus, sed modulis inservimus; de qua modo sermo versatur.

10. Sciendum autem, quod ex voce aut tono procreatur consonantia. Sed et hoc attendendum, quod in his vocibus aut sonis, quæ nulla inæqualitate discordant, nulla omnino consonantia est. Diffinitur autem ita consonantia : consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. Aliter : consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens. Et contra dissonantia est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio. Consonantiam vero licet aurium sensus diiudicet, ratio tamen perpendit. Quotiens enim duæ chordæ intenduntur, et una ex his gravius, altera acutius resonat, simulque pulsæ reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum duæque voces in unum quasi coniunctæ coalescunt, tunc fit ea, quæ dicitur consonantia. Cum vero simul pulsis sibi quisque contraire nititur, nec permiscent ad aurem suavem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est, quæ dicitur dissonantia.

Sunt autem numeri, qui consonantias creant, aut per quos ipsæ consonantiæ discernuntur, tantummodo sex, id est, epitritus, hemiolius, duplaris, triplaris, quadruplus, et epogdous. Est autem epitritus, cum de duobus numeris maior habet totum minorem, et insuper eius tertiam partem, ut sunt quatuor ad tria. Nam in quatuor sunt tria, et tertia pars trium, id est, unum. Et is numerus vocatur in arithmetica sesquitertius, deque eo nascitur symphonia, id

serit, necesse est ut in artificiali finiatur, ut per rem visibilem invisibilem demonstrare valeamus.

His summatim prælibatis jam ratio exposcit ut ipsam musicam diligentius contemplemur. Ac primo dicendum unde dicatur musica. Musica dicitur a *musis*, quod instrumentum omnibus musicis instrumentis veteres præferendum dignum dixerunt (*sic*), sive quod primum, ut aiunt, a natura inventum est, sive potius quod in ipso omnis musica perfectio continetur. Nam in superioribus foraminibus omnes consonantiæ et toni demonstrari possunt : in duobus inferioribus, duo semitonia majus ac minus. Dicitur autem a *musa* musica, sicut a *grammate* grammatica, et a *rhetoreon* (id est, elocutionis copia) rethorica, et a *lethon* (id est disputatione) dialectica, et a *rithmo* (id est numero) arithmetica, et a *ge* (id est terra) geometrica, et ab *astro* (id est stella) astrologia.

Sed antequam partes musicæ institutionis discernamus, primum de voce et sono aliquid dicamus. Quamquam itaque omnis sonus sit, non tamen omnis sonus vox recte dici potest ea igitur creatura quæ vitali spiritu aspiratur, vocem reddit; quæ vero pulsu, ictu vel flatu impellitur, sonum. Omnis autem vox aut syneches est, id est continua, qua loquentes vel lectionem legentes, verba continuatim percurrimus : aut diasthematike, id est, cum intervallo suspensæ (*sic*), quam canendo supendimus, in qua non sermonibus, sed modulis inservimus; de qua modo sermo versatur. Est vero sonus vocis casus emmelos, id est aptus melo, id est cantilenæ, in unam intensionem vel percussionem. Sonum autem non generalem definimus, sed eum qui græce dicitur phtongos a similitudine loquendi.

Sciendum vero quod ex voce vel sono procreatur consonantia. Sed et hoc attendendum, quod in his vocibus vel sonis nulla inæqualitate discordantibus, nulla omnino fit consonantia. Definitur ita consonantia : Consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. Aliter : Est consonantia acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens. E contra, dissonantia est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque injucunda percussio. Consonantiam vero licet aurium sensus dijudicet, ratio tamen perpendit. Quotiens enim duæ chordæ intenduntur, et una ex his gravius altera acutius resonat, simulque pulsæ reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum, duæque voces in unum quasi conjunctæ coalescunt, tunc fit ea quæ dicitur consonantia. Cum vero simul pulsis sibi quisque contraire nititur, nec permiscent ad aurem suavem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est quædam dissonantia.

Sunt autem numeri, qui consonantias creant vel per quos ipsæ consonantiæ discernuntur, tantummodo sex, id est, epitritus, hemiolius, duplaris, triplaris, quadruplus et epogdous. Est autem epitritus, cum de duobus numeris quando (*sic*) major habet totum minorem, et insuper ejus tertiam partem, ut sunt quatuor ad tria : nam in quatuor sunt tria, et tertia pars trium, id est, unitas. Is numerus vocatur in arithmetica sesquitertius, deque eo nascitur

est, consonantia, quæ in musica appellatur diatessaron.

Hemiolus est, cum de duobus numeris maior habet totum minorem, et insuper eius medietatem, ut sunt tria ad duo. Nam in tribus sunt duo, et media pars eorum, id est, unum. Et appellatur hic numerus sesquialter in arithmetica, et de eo fit symphonia, quæ nuncupatur Diapente. Duplaris numerus est, cum de duobus numeris minor in maiore bis numeratur, ut sunt quatuor ad duo; et ex hoc duplari nascitur symphonia, cui nomen est diapason.

Triplaris est, cum de duobus numeris minor ter in maiore numeratur, ut sunt quatuor ad unum : qui numerus facit symphoniam, quam dicunt bis diapason.

Epogdous est numerus, qui intra se habet minorem, et insuper eius octavam partem, ut novem ad octo, quia in novem et octo sunt, et insuper octava pars eorum, id est, unum. Appellant autem hunc numerum arithmetici sesquioctavum. Parit vero hic numerus sonum, quem tonum musici vocavere. Sonum vero tono minorem veteres quidem semitonium vocitare voluerunt : sed non ita accipiendum est, ut dimidius tonus putetur, quia nec semivocalem in litteris pro medietate vocalis accipimus. Deinde tonus per naturam sui in duo dividi sibi æqualia non poterit. Cum enim ex novenario numero constet, novem autem numquam æqualiter dividuntur, tonus in duas dividi medietates recusat. Sed semitonium vocaverunt sonum tono minorem, quem tam parvo intervallo distare deprehensum est, quam hi duo numeri inter se distant, id est, ducenta quadraginta tria, et ducenta quinquaginta sex. Hoc semitonium Pythagorici quidam veteres diesin nominabant; sed sequens usus sonum se minorem diesin constituit nominandum. Plato semitonium limma vocitavit.

Hæ sunt partes, in quibus omnis musica resolvitur. Sunt igitur quinque symphoniæ, id est, consonantiæ : diatessaron, diapente, diapason, et diapente, et bisdiapason. Consistunt itaque omnes musicæ consonantiæ aut in duplici, aut in quadrupla, aut in sesquialtera, aut in sesquitertia numerorum proportione. Vocatur autem, quæ in numeris est sesquitertia, diatessaron in sonis : quæ in numeris sesquialtera, diapente appellatur in vocibus : quæ dupla in numeris, diapason in consonantiis : tripla vero diapente et diapason : quadrupla autem bisdiapason.

Agnoscat autem diligens cantor, quod consonantiæ consonantiis superpositæ alias quasdam consonantias effecere. Nam diapente et diatessaron iunctæ diapason consonantiam creant. Huic vero, id est, diapason, si diapente iungatur, fit consonantia, quæ ex utrisque vocabulis nuncupatur, diapason scilicet et diapente. Cui si diatessaron additur, fit bisdiapason.

Illud præterea sciendum, quod si diapason et diatessaron iungantur, nullam efficiant consonantiam. Statim enim in superpartiente inæqualitatis genere cadit, nec servat vel multiplicitatis ordinem, vel superparticularitatis simplicitatem. Qualiter vero hoc ap-

symphonia, id est, consonantia quæ in musica appellatur diatessaron.

Hemiolus est, cum de duobus numeris major totum minorem, et insuper ejus medietatem, ut sunt tria ad duo. Nam in tribus sunt duo et media pars eorum, vel unitas. Appellatur hic numerus sesqualter (*sic*) in arithmetica, sed diapente symphonia vocatur in musica. Duplaris numerus est, cum de duobus numeris minor in majore bis numeratur, ut sunt quatuor ad duo; et ex hoc duplari nascitur symphonia cui nomen est diapason.

Triplaris est, cum de duobus numeris minor ter in majore numeratur, ut sunt tres ad unum. Vel unitas enim ter est in ternario, qui numeris facit symphoniam quæ vocatur diapason. Vel quadruplus numerus est quando major numerus quadruplo vincitur minore, ut sunt quatuor ad unum, qui numerus facit symphoniam quæ dicitur bisdiapason.

Epogdous est numerus qui intra se habet minorem et insuper ejus octavam partem, ut novem ad octo, quia in novem et octo sunt et insuper octava pars eorum, id est, unum. Hunc numerum appellant autem arithmetici sesquioctavum. Parit vero hic numerus sonum quem musici vocant tonum. Sonum vero tono minorem veteres quidem semitonium vocitabant, sed non ita accipiendum est, ut dimidius tonus putetur, quia nec semivocalem in litteris pro medietate vocalis accipimus. Deinde tonus per naturam sui in duo dividi sibi æqualia non poterit : cum enim ex novenario numero constet, novem enim (*sic*) nunquam æqualiter dividuntur, tonus in duas dividi medietates recusat. Sed semitonium vocaverunt sonum tono minorem, quem tam parvo distare (1) deprehensum est, quam hi duo numeri inter se distant, id est, ducenta quadringinta tria, et ducenta quinquaginta sex. Hoc semitonium Pythagorici quidem (*sic*) veteres diesin nominabant; sed sequens usus sonum se minorem diesin constituit nominandum. Plato semitonium limma vocitavit.

Hæ sunt partes in quibus omnis musica resolvitur. Sunt igitur quinque symphoniæ, id est, consonantiæ : diatessaron, diapente, diapason, diapente et bisdiapason. Consistunt itaque omnes musicæ consonantiæ aut in duplici, aut in triplici, aut in quadrupla, aut in sesqualtera (*sic*) aut in sequitertia numerorum proportione. Vocatur autem, quæ in numeris est sesquitertia, diatessaron in melodia; quæ in numeris sesquialtera, diapente appellatur in vocibus; quæ dupla in numeris, diapason in consonantiis ; tripla vero diapente ac diapason; quadrupla autem bisdiapason.

Agnoscat autem diligens cantor, quod consonantiæ consonantiis superpositæ alias quasdam consonantias effecerunt : nam diapente et diatessaron junctæ diapason consonantiam creant. Huic vero, id est, diapason, si diapente jungatur, fit consonantia quæ ex utrisque vocabulis nuncupatur, diapason scilicet ac diapente. Cui si diatessaron additur, fit bisdiapason.

Illud præterea sciendum, quod si diapason ac diatessaron jungantur, nullam efficiant consonantiam. Statim enim in superpartiente inæqualitatis genere

(1) Deest vox : *intervallo*.

probari possit, longum est hoc loco inserere. Quisquis autem id plenius scire desiderat, legat secundum Boetii librum de institutione harmonica. Hoc tamen unum breviter commemorasse sufficiat, quod ab inæqualibus numeris concordia fit consonantiarum. Quæ vero sunt inæqualia numerorum genera, quinque inter se modis dissentiunt in sua inæqualitate. Aut enim alterum ab altero multiplicitate transcenditur, aut singulis partibus, aut pluribus, aut multiplicitate et parte, aut multiplicitate et partibus. Si quis autem has inæqualitatum species considerare desiderat, primum Boetii in Arithmetica librum legat.

Notandum autem, quod ex supradictis quinque inæqualitatum generibus duo tantum ad harmonicas formandas consonantias adsumuntur, id est, multiplex et superparticularis. Multiplex ille numerus dicitur, qui minorem numerum duplo aut triplo aut quadruplo in se continet. Et ex hoc formantur diapason consonantiæ. Superparticularis vero ille numerus dicitur, qui minorem numerum totum in se habet, et insuper eius medietatem, aut tertiam aut octavam partem. Et ex hoc procreantur diapente et diatessaron consonantiæ, nec non etiam tonus. Proinde scire convenit, non posse perfecte fieri musicum, nisi antea fuerit arithmeticis regulis plenitur institutus.

His lucidandi gratia præmissis, præfatas consonantias per tonos discutiamus. Diatessaron consonantia constat de duobus tonis et semitonio, et fit ex epritito, id est, sesquitertio. Diapente consonantia constat ex tribus tonis et semitonio, et fit de hemiolio, id est, de semis et tono. Nam græci semis hemi, holon totum dicunt. Diapason consonantia constat de de sex tonis, et fit de duplari numero; siquidem ex diapente et diatessaron fit symphonia diapason. Nam supra monstratum est, diatessaron ex duobus tonis et semitonio, diapente ex tribus tonis et semitonio constare, id est, ex quinque tonis et duobus semitoniis. Verum diapason et diapente constat ex novem tonis et semitonio, et fit de triplari numero. Bisdiapason continet duodecim tonos, et fit ex quadruplo. Hæc iuxta adsertionem Macrobii de tonis diximus : verum Cassiodorus in secularibus litteris quindecim tonos esse adfirmat, secundum numerum chordarum, quæ ponuntur in bisdiapason consonantia : quos demonstrabimus in subsequentibus, cum de chordis et earum nominibus ceperimus tractare.

11. Sciendum vero, quod sæpe dictæ consonantiæ nequaquam sunt humano ingenio inventæ, sed divino quodam nutu Pythagoræ sunt ostensæ. Denique cum idem philosophus ardentis esset ingenii, diuque æstuans inquireret, quanam ratione firmiter et constanter consonantiarum momenta perdisceret, accidit, ut præteriens per fabrorum officinas pulsos malleos exaudiret, ex diversis sonis unam quodammodo convenientiam personantes. Igitur ad id, quod quærebat, attonitus accessit ad opus, diuque considerans arbitratus est, diversitatem sonorum ferientium vires efficere. Et ut hoc appareret, mutari inter se malleos imperavit. Quibus mutatis sonorum diversitas ab ho-

cadit, nec servat vel multiplicitatis ordinem, vel superparticularitatis simplicitatem. Qualiter vero hoc approbari possit, longum est hoc loco inserere. Quisquis autem id plenius scire desiderat, legat secundum Boetii librum de institutione harmonica. Hoc tamen unum breviter commemorasse sufficiat, quod ab inæqualibus numeris concordia fit consonantiarum. Quæ vero sunt inæqualia numerorum genera, quinque inter se modis dissentiunt in sua inæqualitate : aut enim alterum ab altero multiplicitate transcenditur, aut singulis partibus, aut pluribus, aut multiplicitate et parte, aut multiplicitate et partibus. Si quis autem has inæqualitatum species considerare desiderat, primum Boetii in Arithmetica librum legat.

Notandum autem, quod ex supradictis quinque inæqualitatum generibus duo tantum ad harmonicas formandas consonantias adsumuntur, id est, multiplex et superparticularis. Multiplex ille numerus dicitur, qui minorem numerum duplo aut triplo aut quadruplo in se continet. Et ex hoc formantur diapason consonantiæ. Superparticularis vero ille numerus dicitur, qui minorem numerum in se habet totum et insuper ejus medietatem, aut tertiam aut octavam partem. Et ex hoc procreantur diapente et diatessaron consonantiæ, necnon etiam tonus. Proinde scire convenit nullum posse perfecte fieri musicum, nisi antea fuerit atrithmetica pleniter instructus.

His lucidandi gratia præmissis, præfatas consonantias per tonos discutiamus. Diatessaron consonantia constat de duobus tonis et semitonio, et fit ex epritito, id est, sesquitertio. Diapente consonantia constat ex tribus tonis et semitonio, et fit de hemiolio, id est, de sonis (*sic*) et tono : nam Græci semis, hemi, holon totum dicunt. Diapason consonantia constat de sex tonis, et fit de duplari numero; siquidem ex diapente et diatessaron fit consonantia diapason : nam supra monstratum est, diatessaron ex duobus tonis et semitonio, diapente ex tribus tonis et semitonio constare, id est, ex quinque tonis et duobus semitoniis; verum diapason et diapente constat ex novem tonis et semitonio, et fit de triplari numero. Bisdiapason continet duodecim tonos, et fit ex quadruplo. Hæc juxta assertionem Mocrobii (*sic*) de tonis diximus : verum Cassiodorus in secularibus litteris quindecim tonos esse affirmat, secundum numerum chordarum quæ ponuntur in bisdiapason consonantia; quos demonstrabimus in subsequentibus, cum de chordis tractare ceperimus.

Sciendum est vero, quod sæpe dictæ consonantiæ nequaquam sunt humano ingenio inventæ, sed divino quodam nutu Phythagoræ sunt ostensæ. Denique cum idem philosophus ardentis esset ingenii, diuque æstuans inquireret, quanam ratione firmiter et constanter consonantias perdisceret, accidit ut, præteriens per fabrorum officinas, pulsos malleos exaudiret, ex diversis sonis unam quodammodo convenientiam personantes. Igitur ad id quod diu quærebat, attonitus acessit ad opus, diuque considerans arbitratus est diversitatem sonorum ferientium vires efficere. Et ut hoc appareret, mutari inter se malleos imperavit. Quibus mutatis sonorum diversitas ab hominibus re-

minibus recedens malleos sequebatur. Tunc omnem curam ad pondera eorum examinanda convertit. Et inventus unus, qui maior erat, duodecim ponderum, alter novem ponderum, tertius octo, quartus sex. Igitur hi mallei, qui duodecim et sex ponderum erant, diapason in duplo consonantiam personabant. Malleus duodecim ponderum ad malleum novem, et malleus octo ponderum ad malleum sex ponderum secundum epitritam, id est, sesquitertiam proportionem diatessaron consonantiam concinebant. Novem autem ad octo in sesquioctava proportione resonabant tonum. Igitur Pythagoras domum reversus varia examinatione perpendit, quod in supradictis dimensionibus tota consisteret symphoniarum ratio. Nunc quidem æqua pondera chordis aptans, earumque consonantias aure diiudicans; nunc vero in longitudine calamorum vel fistularum duplicitatem medietatemque vel cæteras proportiones aptans, sæpe etiam cymbala diversis formata ponderibus secundum supra comprehensum modum malleolo percutiens. Ex his omnibus integerrimam fidem diversa experientia collegit, et nihil sese invenisse diversum valde delectatus est. Itaque quia in iam sæpe notatis consonantiis divino munere cognitis totius harmonicæ disciplinæ summa consistit, oportet, ut animo atque auribus sint notæ. Frustra enim hæc ratione et scientia colliguntur, ut insignis auctor Boëtius testatur, nisi fuerint usu atque exercitatione notissima.

cedens malleos sequebatur. Tunc omnem curam ad pondera eorum examinanda convertit. Et inventus unus qui major erat duodecim ponderum, alter novem ponderum, tertius octo, quartus sex. Igitur hi mallei, qui duodecim et sex ponderum erant, diapason in duplo consonantiam personabant, ut *Inclina, Domine, aurem tuam ad me*, et omnia quæ in primo inveniuntur tono. Malleus duodecim ponderum ad malleum novem, et malleus octo ponderum ad malleum sex ponderum. Secundum epitritam, id est sesquitertiam proportionem, diatessaron consonantiam concinebant. Adest exemplum : *Confessio et pulchritudo*, et cuncta quæ in tono authenti deuteri conscribuntur. Duodecim vero ad octo diapente consonantiam permiscebant, ut habet *Circumdederunt*, et cetera quæ authento trito reperiuntur. Novem autem ad octo in sesquioctava proportione resonabant tonum, ut est *Puer natus est nobis*, et omnia quæ authenti tetrardi terminantur norma. Igitur Pythagoras, domum reversus, varia examinatione perpendit, quod in supradictis dimensionibus tota consisteret symphoniarum ratio. Nunc autem æqua pondera chordis aptans, earum consonantias aure diiudicans; nunc vero in longitudine calamorum vel fistularum duplicitatem medietatemque vel cæteras proportiones aptans, sæpe cymbala etiam diversis formata ponderibus secundum supra comprenhensum modum malleolo percutiens. Ex his omnibus integerrimam fidem diversa experientia collegit, et nihil sese invenisse diversum valde lætatus est. Itaque quia in jam sæpe notatis consonantiis divino munere cognitis totius harmonicæ disciplinæ summa consistit, oportet ut animo atque auribus sint notæ : frustra enim hæc ratione et scientia colliguntur, ut insignis auctor Boëtius testatur, nisi fuerint usu atque exercitatione notissima.

12. Septem quippe sunt liberales disciplinæ, quarum tres, id est, grammatica, rhetorica et dialectica, ratione et naturali sensu colliguntur, non oculo videntur, aut digito monstrantur, quia earum vis in sermone est; sermo autem, id est, humana locutio, audiri potest, videri non potest. Reliquæ quatuor, id est, arithmetica, geometrica, musica, et astrologia, nequaquam animo ad liquidum percipiuntur, nisi oculo videantur, et digito demonstrentur.

13. Quamobrem nobis utile et pernecessarium videtur; ut primo de chordis et earum nominibus parumper disseramus, et unicuique chordæ suum subiiciamus tonum, ut cum de supradictis consonantiis aliquid apertius et manifestius ceperimus tractare, mittere possimus sobrium cantorem ad præfatas chordas, ut ibi oculo inspiciat, et digito contrectet, quod a nobis verbo et scripto aure percipit. De inventione autem chordarum, vel qualiter a diversis per diversa tempora additus sit numerus earum, brevitatis causa prætermittus. Disponantur itaque per ordinem nervi, in quibus perficitur et demonstratur bisdiapason consonantia in modo :

Septem quippe sunt liberales disciplinæ, quarum tres, id est, grammatica, rhetorica et dialectica, ratione et naturali sensu colliguntur, non oculo videntur, aut digito monstrantur, quia earum vis in sermone est; sermo autem id est, humana locutio, audiri potest, videri non potest. Reliquæ quatuor, id est arithmetica, geometrica, musica et astrologia, nequaquam animo ad liquidum percipiuntur, nisi oculo videantur, et digito demonstrentur.

Quamobrem nobis utile et pernecessarium videtur, ut primum de chordis et earum nominibus parumper disseramus, et unicuique chordæ suum subjiciamus tonum, ut cum de suprascriptis consonantiis aliquid apertius et manifestius ceperimus tractare, immittere possimus sobrium cantorem ad præfatas chordas, ut ibi oculo inspiciat et digito contrectet, quod a nobis verbo et scripto aure percipit. De inventione autem chordarum, vel qualiter a diversis per diversa tempora additus sit numerus earum, brevitatis causa prætermittimus. Disponantur itaque per ordinem nervi, in quibus perficitur et demonstratur bisdiapason consonantia hoc modo :

	Secundum musicos :	Diatonici generis.	Chromatici generis.	Enharmonici generis.	Cic (Cicero)
Proslambanomenos, et Prosmelodos.		Proslambanomenos.	Proslambanemenos.	Proslambanomos.	Luna.
Hypate hypaton.*		Tono Hypate hypaton	Tono Hypate hypaton.	Hypate hypaton.	Mercurius.
Parypate hypaton.		Tono Parhypate hypaton.	Tono Parhypate hypaton.	Parhypate hypaton.	Venus.
Lichanos hypaton.		Tono Lichanos hypaton. *Diatonice.*	Lichanos hypaton. (*Chromatice.*)	Lichanos hypaton. *Enharmonium*	Sol.
Hypate meson.	Saturnus.	Tono Hypate meson.	Tono.Tono.Tono Hypate meson.	Hypate meson. *(Diatono)*.	Mars.
Parypate meson.	Jovis.	Tono Parhypate mesou.	Parhypathe meson.	Parhypate meson.	Jovis.
Lichanos meson.	Mars.	Lichanos meson *Diatonice*	Lichanos meson *(Chromatice)*.	Lichanos meson.	Saturnus.
Mese.	Sol.	Tono Mese.	Mese.	Mense. *Diatono*	Spæra cœlestis
Paramese.		Pare mese. *(A mese semper tono distat).*	Para mese. *(A mese semper distat tono).*	Paramese.	
Trite diezeugmenon.	Venus.	Tono Trite diezeugmenon.	Tono Trite diezeugmenon.	Trite diezeugmenon.	
Paranete diezeugmenon.	Mercurius.	Diatonice Paranete diezeugmenon.	Tono Paranete diezeugmenon. *(Chromatice.)*	Parenete diezeugmenon. *Enharmonium.*	
Nete diezeugmenon.	Luna.	Tono Nete diezeugmenon.	Tono Tono Tono Nete diezeugmenon.	Nete diezeugmenon. *(Diatono.)*	
Trite hyperboleon.		Tono Trite hyperboleon.	Tono Trite hyperboleon.	Trite hyperboleon.	
Paranete hyperboleon.		Diatonice Paranete hyperboleon.	Paranete hyperboleon. *(Chromatice.)*	Paranete hyperboleon. *Enharmonium.*	
Nete hyperboleon.		Nete hyperboleon.	Tono Nete hyperboleon.	Nete hyperboleon. *(Diatono.)*	

COLORABILE (1).

UT TAMEN APPOSITAM PATEANT HÆC, RESPICE FORMAM.

Nomina suprascriptarum chordarum, quia græca sunt, interpretatione indigent. *Proslambanomenos* igitur interpretatur acquisitus vel adauctus : siquidem quia mese non erat loco media, ut utrumque diapason coniungere posset, sed magis hypatis accedebat; idcirco super hypatas hypaton addita est hæc una chorda. Unde et ab aliquibus *prosmelodos* dicitur, id est, ad melodiam adiuncta aut addita. *Hypate hypaton*, id est, principalis principalium, subauditur chordarum. Nam hæc prima semper fuit, antequam proslambanomenos adderetur, eratque chorda gravissimum sonum resonans, unde quidam sic interpretantur : hypate hypaton vocatæ sunt, quasi maxi-

Nomina scriptarum nomina chordarum qui, græca sunt, interpretatione indigent. *Proslambanomenos* igitur interpretatur acquisitus vel adauctus : siquidem quia mese non erat loco media, ut utrumque diapason conjungere posset, sed magis hypatis accidebat; idcirco, super hypatas hypaton, addita est hæc una chorda. Unde et ab aliquibus *prosmelodos* dicitur, id est, ad melodiam adjuncta vel addita. *Hypate hypaton,* id est, principalis principalium ; subauditur chordarum : nam hæc prima semper fuit antequam proslambanomenos adderetur, eratque chordarum *(sic)* gravissimum resonans sonum ; unde quidam sic interpretantur : hypate hypaton vocatæ sunt, quasi

(1) Dans le manuscrit, les mots *Proslambanomenos*, *Hypate hypaton*, etc., de la colonne du genre chromatique, sont écrits à l'encre rouge.

mæ magnarum, aut gravissimæ gravium. *Parypate hypaton* dicitur tertia chorda, quasi iuxta hypaten posita, id est, collecta. Potest autem interpretari subprincipalis principalium. *Lichanos hypaton* idcirco vocatur, quod lichanos græce index digitus; græcus a lingendo lichanon appellat : et quemadmodum in canendo ad eam chordam, quæ erat tertia ab hypate, index digitus, qui est lichanos, inveniebatur, idcirco ipsa quoque lichanos appellata est.

14. Hoc itaque tetrachordum, quia longioribus et grossioribus chordis formatur, et graviorem sonum reddit, appellatur principale. Has sequitur *hypate meson*, id est, principalis mediarum, subauditur chordarum. *Parypate meson*, id est, subprincipalis mediarum, sive iuxta principalem mediarum posita. *Lichanos meson*, id est, tertia mediarum : deinde *Mese* octavo loco ponitur : mese interpretatur media : ideo, quia inter septem et septem semper est media, sive quia finis est præcedentis diapason, et principium subsequentis, et pro duabus chordis accipitur. Denique cum octava chorda ad primam diapason consonantiam resonet, non hac de causa sexdecim chordæ in bisdiapason reperiuntur, sed tantummodo quindecim, quia mese, ut diximus, locum supplet sextæ decimæ chordæ. *Paramese*, id est, iuxta mediam posita. *Trite diezeugmenon*, trite, id est, tertia a mese; *diezeugmenon*, id est, disiunctarum, sive divisarum, subauditur chordarum. Nam cum duo tetrachorda uno medio nervo interveniente consocientur, hoc græce nuncupatur synemmenon, id est, coniunctum. Hinc et *synaphe* dicitur, id est, coniunctio, quotiens duo tetrachorda unius medietas termini continuat atque coniungit. E contra diezeuxis appellatur, quæ disiunctio dici potest, quotiens duo tetrachorda separantur, et pleno tono inter se differunt. *Paranete diezeugmenon* dicitur, eo quod iuxta *Nete*, id est ultimam disiunctarum, sit locata. Hanc siquidem sequitur *nete diezeugmenon*, id est, inferior aut ultima disiunctarum. *Trite hyperboleon*, id est, tertia excellentium, subauditur chordarum. *Paranete hyperboleon*, id est, iuncta *Nete*, hoc est, ante ultimam excellentium posita. *Nete hyperboleon*, ultima excellentium interpretatur. Denique hæ tres ultimæ et novissimæ chordæ acutissimum et graciliorem cæteris chordis reddunt sonum, unde et excellentes appellantur.

15. Nunc videamus, qualiter in his quindecim chordis omnes consonantiæ reperiantur. Proslambanomenos a secunda chorda, quæ est hypate hypaton, integro distat tono. Ipsa quoque proslambanomenos a mese octava est, et resonat cum ea, id est, cum mese, diapason consonantiam. Eademque proslambanomenos ad quartam chordam, id est, ad lichanos hypaton, resonat diatessaron consonantiam. Quæ lichanos hypaton ad mesen resonat diapente symphoniam, estque ab ea quinta chorda. Rursus mese a paramese distat tono; item eadem mese ad netem diezeugmenon, quæ quinta chorda est a mese, facit diapente consonantiam, quæ symphonia diapason et diapente vocatur. Prædicta nete diezeugmenon ad neten hy-

vel maximæ magnarum aut gravissimæ gravium magnæ. *Parhypate hypaton* dicitur tertia chorda, quasi juxta hypaten posita vel collocata. Potest autem (1) subprincipalis principalium. *Lichanos hypaton* idcirco vocatur, quod lichanos græce index digitus, est a *lingendo* lychanos dictus; et quoniam in canendo ad eam chordam quæ erat tertia ab hypate, index digitus inveniebatur, idcirco ipsa quoque *lychanos* appellata est.

Hoc quoque tetrachordum, quia longioribus et grossioribus chordis firmatur (*sic*), et graviorem reddit sonum, principale dicitur. Has sequitur *hypate meson*, id est, principalis mediarum; subauditur chordarum. *Parhypate meson*, id est subprincipalis, *Lychanos menon*, id est tertia mediarum. Deinde *Mese* octavo ponitur loco. *Mese* interpretatur media : ideo, quia inter septem et septem semper est media, sive quia finis est præcedentis diapason et principium subsequentis, et pro duabus accipitur chordis. Denique cum octava chorda ad primam diapason consonantiam resonet, non ideo sexdecim chordæ in bisdiapason reperiuntur, sed tantummodo quindecim, quia mese, ut diximus, locum supplet sextæ decimæ chordæ. *Paramese*, id est, juxta mediam posita. *Trite diezeugmenon*, trite, id est, tertia a mese; *diezeugmenon*, id est disjunctarum vel divisarum, subauditur chordarum. Nam cum duo tetrachorda uno medio nervo interveniente consociantur, hoc græce nuncupatur synemmenon, id est, conjunctum. Hinc *synaphe*, id est, conjunctio dicitur, quotiens duo tetrachorda unius medietas termini continuat atque conjungit. E contra *diezeuxis* disjunctio dici potest, quotiens duo tetrachorda separantur, et pleno inter se differunt tono. *Paranete diezeugmenon* dicitur, eo quod juxta *Nete*, id est ultimam disjunctarum, sit locata. Hanc vero sequitur *nete diezeugmenon*, id est, inferior vel ultima disjunctarum. *Trite hyperboleon*, id est tertia excellentium, subauditur chordarum. *Paranete hyperboleon*, id est, juxta *Nete*, hoc est, ante ultimam excellentium posita. *Nete hyperboleon* ultima excellentium interpretatur. Denique hæ tres ultimæ et novissimæ chordæ acutissimum et graciliorem cæteris chordis reddunt sonum; unde et excellentes appellanur.

Nunc videamus qualiter in his quindecim chordis omnes consonantiæ reperiantur. Proslambanomenos a secunda chorda, quæ est hypate hypaton, integro distat tono. Ipsa quoque proslambanomenos a mese octava est, et resonat cum ea, id est, cum mese, diapason consonantiam. Eademque proslambanomenos ad quartam chordam, id est, ad lichanos hypaton, resonat diatessaron consonantiam. Quæ lichanos hypaton ad mesen resonat diapente symphoniam, estque ab ea quinta chorda. Rursus mese a paramese distat tono; item eadem mese ad netem diezeugmenon, quæ quinta chorda est a mese, facit diapente consonantiam, quæ symphonia diapason et diapente vocatur. Prædicta nete diezeugmenon ad neten hyperboleon quar-

(1) Deest vox *interpretari*.

perboleon quartam chordam facit diatessaron consonantiam. Rursus proslambanomenos ad neten hyperboleon, id est, prima chorda cum quintadecima resonat bisdiapason consonantiam.

Ecce habes in quindecim chordis omnes tonos, et omnes consonantias. Diligentius autem intuenti musicæ disciplinæ subtilitatem, non amplius quam quinque tetrachorda reperiuntur, id est, hypaton, meson, synemmenon, diezeugmenon, hyperboleon. Possunt autem ita interpretari, ut accipiamus hypatas principales, mesas medias, synemmenas conjunctas, diezeugmenas disiunctas, hyperboleas excellentes. Quæ omnia hoc in loco proxilius est demonstrare. Non en: totius harmonicæ institutionis plenitudinem proposuimus in hac epistola explanare, cum eius perplexam subtilitatem vix valuerit insignis auctor Boetius in quinque libris explicare. Illud tantum notamus, quod prædicta tetrachorda quina in vigenti octo chordis extenduntur.

16. Hæc de chordis, et earum nominibus præmissis : iam tempus est, ut de consonantiarum vocabulis, earumque vocibus propter minus intelligentes paullo planius et apertius disseramus. Quamquam enim omnia, quæ ad musicam pertinent, ex maxima parte superius commemoravimus, tamen quia nomina græca sunt, expositorem requirunt. *Diatessaron* igitur græce *ex quatuor* latine dici potest : non ea ratione, quod ex quatuor constet numeris vel partibus, cum fiat de hemiolio, id est, ex semis et toto ; sed quia ex quatuor sonis vel vocibus certo spatio inter se distantibus conficitur. Est itaque diatessaron consonantia vocum quidem quatuor, intervallorum trium. Quid sit intervallum, supra monstratum est, id est, soni acuti gravisque distantia. Cum itaque maior vox minorem vocem, vel maior sonus minorem sonum totum in se continet, et insuper tertiam partem minoris vocis aut toni, diatessaron consonantiam creat, fitque semper in quarta chorda; denique a proslambanomenos ad lichanos hypaton resonat diatessaron, ut supra monstratum est.

Diapente interpretatur *ex quinque*, *dia* græce *ex*, præpositio est, *pente quinque*. Diapente dicitur eoquod ex quinque vocibus aut sonis perficiatur; estque vocum quidem quinque, intervallorum vero quatuor. Igitur quando maior vox minorem vocem tota sui præcedit quantitate, et insuper superatæ vocis medietatem transcendit, sive in acumine sive in gravitate, hæc symphonia diapente dicitur, fitque semper in quinta chorda. Nam lichanos hypaton ad mesen, diapente consonantiam resonat.

Diapason interpretari potest *ex omnibus*, ex omnibus enim semitoniis, tonis et consonantiis fit. Siquidem ex diapente et diatessaron constat diapason. Igitur quando maior vox minorem vocem dupla sui quantitate superat, sive in extensione acuminis, sive in remissione gravitatis, hæc talis symphonia apellatur diapason, fitque semper in octava chorda. Nam

tam chordam facit diatessaron consonantiam. Rursus proslambanomenos ad neten hyperboleon, id est, prima chorda cum quintadecima resonat bisdiapason consonantiam.

Ecce habes in quindecim chordis omnes tonos et omnes consonantias. Diligentius autem intuenti musicæ disciplinæ subtilitatem non amplius quam quinque tetrachorda reperiuntur, id est, hypaton, meson, synemmenon, diezeugmenon, hyperboleon. Quæ omnia possunt autem ita interpretari, ut accipiamus hypatas principales, mesas medias, synemmenas coniunctas, diezeugmenas disiunctas, hyperboleas excellentes. Quæ omnia hoc in loco prolixum est demonstrare : non enim totius harmonicæ institutionis plenitudinem proposuimus in hac epistola explanare, cum ejus perplexam subtilitatem vix valuerit insignis auctor Boetius in quinque libris explicare; sed de chordis et illud tantum notamus, quod prædicta tetrachorda quina in viginti octo chordis extenduntur.

Hæc de chordis, et earum nominibus præmissis, jam tempus est ut de consonantiarum vocabulis, earumque vocibus propter minus intelligentes paulo planius et apertius disseramus. Quamquam enim omnia, quæ ad musicam pertinent, ex maxima parte superius commemoravimus, tamen quia nomina græca sunt, expositorem requirunt. *Diatessaron* igitur græce *ex quatuor* latine dici potest : non ea ratione quod ex quatuor constet numeris vel partibus, cum fiat de hemiolio, id est, ex *semis* et *toto;* sed quia ex quatuor sonis vel ex (*sic*) vocibus certo spatio inter se distantibus conficitur. Est itaque diatessaron consonantia vocum quidem quatuor, intervallorum trium. Quid sit intervallum, supra monstratum est, id est, soni acuti gravisque distantia. Cum itaque major vox minorem vocem, vel major sonus minorem sonum totum in se continet et insuper tertiam partem minoris vocis vel toni, diatessaron consonantiam creat; fitque semper in quarta chorda. Denique a proslambanomenos ad lichanos hypaton resonat diatessaron, ut supra monstratum est.

Diapente interpretatur *ex quinque*, *dia* græce *ex*, præpositio est, *pente quinque*. Diapente dicitur, eoquod ex quinque vocibus vel sonis perficiatur; estque vocum quidem quinque, intervallorum quatuor vero. Igitur quando major vox minorem vocem tota sui præcedit quantitate, et insuper superatæ vocis medietate (*sic*) transcendit, sive in acumine sive in gravitate, ex eo symphonia diapente dicitur, fitque semper in quinta chorda. Nam lichanos hypaton ad mesen, diapente consonantiam resonat.

Diapason interpretari potest *ex omnibus :* ex omnibus enim semitoniis, tonis et consonantiis fit, siquidem ex diapente et diatessaron constat diapason. Igitur quando minor (*sic*) vox minorem vocem dupla sui quantitate superat, sive in extentione acuminis, sive in remissione gravitatis, hæc talis symphonia appellatur diapason, fitque semper in octava chorda :

(*La suite au prochain numéro*)

E. REPOS
Propriétaire-Gérant.

Le Mans. — Imp. de Beauvais, place des Halles, 19.

LE PLAIN-CHANT. 6e ANNÉE. — N° 6. — 15 AVRIL 1865. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Avis : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1864 : FRANCE, 12 FR. PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FR.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

NOTICE

SUR

L'ANTIPHONAIRE BILINGUE

DE MONTPELLIER

(fin)

nam proslambanomenos ad mesen, diapason consonantiam resonat, estque principalior atque honorabilior ceteris consonantiis. Porro diapason et diapente consonantia formatur, cum major vox vel sonus majorem (*sic*) vocem vel sonum tripla sui quantitate transcendit in acumine vel gravitate, fitque semper in duodecima chorda. Denique proslambanomenos ad neten diezeugmenon diapason et diapente consonantiam resonat. *Bisdiapason* consonantia dicitur, quando major vox vel sonus minorem vocem vel sonum quadrupla sui quantitatem (*sic*) excedit in acumine vel gravitate; fitque semper in quinta decima chorda Nam proslambanomenos ad neten hyperboleon bis diason consonantiam resonat.

17. Tonus vero vocatur, quando maior vox aut tonus minorem vocem aut sonum totum possidet, et insuper eius octavam partem, fitque semper in secunda chorda. Nam proslambanomenos ad hypaten hypaton tonum resonat. Idque sciendum est, quod dicitur epogdous in arithmetica, tonus appellatur in musica. Epogdous autem dicitur, quasi epiogdous, id est, super octavus. Dividitur autem tonus in duobus semitoniis : non quod omnino semitonia ex æquo sint media, sed quod semum dici solet, quod ad plenam mensuram non pervenit. Atque ut id facillime comprobetur, sesquioctava sit proportio octo et novem.

proslambanomenos ad mesen, diapason consonantiam resonat, estque principalior atque honorabilior ceteris consonantiis. Porro diapason et diapente consonantia formatur, cum maior vox vel sonus minorem vocem vel sonum tripla sui quantitate transcendit in acumine aut gravitate, fitque semper in duodecima chorda. Denique proslambanomenos ad neten diezeugmenon diapason et diapente consonantiam resonat. *Bisdiapason* consonantia dicitur, quando maiòr vox vel sonus minorem vocem vel sonum quadrupla sui quantitate excedit in acumine, aut gravitate; fitque semper in quinta decima chorda. Nam proslambanomenos ad neten hyperboleon bis diapason consonantiam resonat.

· Tonus vero vocatur, quando major vox vel sonus minorem vocem vel sonum totum possidet, et insuper ejus octavam partem, fitque semper in secunda chorda : nam proslambanomenos ad hypa'on (*sic*) hypaton tonum resonat. Idque sciendum est, quod dicitur epogdous in arithmetica, tonus appellatur in musica. Epogdous autem dicitur, quasi epiogdous, id est superoctavus. Dividitur autem tonus in duobus semitoniis : non quod omnino semitonia ex æquo sint media, sed quod semum dici solet, quod ad plenam mensuram non pervenit. Atque ut id facillime comprobetur, sit sesquioctava propor

Inter hos nullus medius numerus naturaliter incedit. Multiplicemus ergo eos per binarium. Bis octo fiunt sedecim, bis novem fiunt decem et octo. Inter sedecim autem et decem et octo unus numerus naturalis invenitur, id est, decem et septem. Diponantur ergo ii treo numeri in ordinem, id est sedecim, decem et septem, et decem et octo. Igitur sedecim ac decem et octo collati sesquioctavam retinent proportionem, ac ideo faciunt tonum. Sed hanc proportionem septimus decimus numerus, qui inter hos est medius, non in æquala partitur. Comparatus enim ad sedecim habet in se tonum, sedecim, et insuper ejus sextam decimam partem unum. Rursus si decem et septem, et decem et octo comparentur, in decem et octo decem et septem inveniuntur et insuper septima decima pars, id est, unus. Non igitur iisdem partibus et minorem superat, et a maiore superatur. Est enim minor pars septima decima maior sextadecima. Sed utræque partes semitonia nuncupantur, unum maius, alterum minus. In quibus autem numeris hæc semitonia reperiantur vel demonstrentur, poteramus hoc in loco abundanter ac multipliciter inserere, diversorumque auctorum diversas opiniones annotare, quod duabus ob causis mittimus : sive ne epistolaris sermo in libri transeat magnitudinem, et nobis illud obiiciatur : *currente rota amphora cepit institui, cur urceus exit ?* sive ne difficultatem magis creemus, et sensus legentium potius obtundamus, quam evidentibus documentis informemus. Licet enim harmonicæ institutionis minima pars sit semitonium eiusque membra, tamen omnibus difficilioribus difficillimum est, et laboriosa indiget expositione. In re igitur naturaliter obscura qui in exponendo plura, quam necesse est, superfundit, addit tenebras, non adimit densitatem. Hoc unum nosse sufficiat, quod dimidium semitonium diecis dicitur, estque quarta pars toni; similiterque tetrastemoria quarta pars toni, tritemonia tertia pars nuncupatur. Maior itaque pars toni, id est, semitonium maius apotome vocatur a græcis, a nobis vero potest appellari decisio. Naturale est enim, ut quotiens aliquid secatur ita, ut æquis partibus non dividatur, quanto minor pars dimidio minorem, tanto maior pas dimidiam superexcedat. Si igitur ad semitonium addatur apotome velia, fit semitonium maius.

Constat ergo integer tonus ex apotome ac semitonio. Porro semitonium ab apotome differt commate. Ac idcirco nihil est aliud apotome, nisi semitonium minus et comma. Si igitur duo semitonia minora de tono quis auferat, comma fit reliquum. Est autem comma ultimus sonus auditui subiacens Philolaus autem Pythagoricus minora spatia tonorum talibus diffinitionibus includit : Diesis, inquit, est spatium, quo maior est sesquitertia proportio duobus tonis. Comma vero est spatium, quo maior est sesquioctava proportio duabus diesibus, id est, duobus semitoniis minoribus. Schisma est dimidium commatis, diachisma vero dimidium dieseos, id est, semitonii minoris.

Ex quibus illud colligitur, quamquam tonus quidem dividitur principaliter ni semitonium minus

tio octo et novem. Inter hos nullus medius numerus naturaliter incedit. Multiplicemus ergo eos per binarium. Bis octo fiunt sedecim; bis novem fiunt decem et octo. Inter sedecim autem et decem et octo, unus numerus naturalis invenitur, id est, decem et septem disponantur ergo hi tres numeri in ordinem, id est, sedecim, decem et septem decem et octo. Igitur sedecim ac decem et octo collati sesqui octavam retinent proportionem, ac idcirco faciunt tonum. Sed hanc proportionem septimus decimus numerus, qui inter hos est medius, non in æqualia partitur : comparatus enim ad sedecim, habet in se totum sedecim, et insuper ejus sextam decimam partem, id est, unum. Rursus si decem et septem, et decem et octo comparentur, in decem et octo decem et septem inveniuntur et insuper septima decima pars, id est, unus. Non igitur iisdem partibus et minorem superat, et a majore superatur. Est enim minor pars septima decima, major sextadecima. Sed utræque partes semitonia nuncupantur : unum majus, alterum minus. In quibus autem numeris hæc semitonia reperiantur, vel demonstrentur, poteramus hoc in loco abundanter ac multipliciter inserere, diversorumque auctoram diversas opiniones annotare; quod duobus (*sic*) ob causis omittimus : sive ne epistolaris sermo in libri transeat magnitudinem, et nobis illud obiciatur (*sic*) : *Currente rota, amphora cepit institui; cur urceus exit?* sive ne difficultatem magis creemus et sensus legentium potius obtundamus, quam evidentibus documentis informemus. Licet enim omnis harmonicæ institutionis minima pars sit semitonium ejusque membra, tamen omnibus difficilioribus difficillimum est, et laboriosa indiget expositione. In re igitur naturaliter obscura qui in exponendo plura quam necesse est, superfundit, addit tenebras, non adimit densitatem. Hoc unum nosse sufficiat, quod dimidium semitonium *diesis* dicitur, estque quarta pars toni. Similiter *tetrastimonia* quarta pars toni, *tritemoria* tertia nuncupatur. Major itaque pars toni, id est, semitonium majus *apotamæ* (*sic*) vocatur a græcis, a nobis vero potest appellari *decisio* : naturale est enim ut quotiens aliquid secatur ita, ut æquis partibus non dividatur, quanto minor pars dimidio minor est, tanto major pars dimidium superexcedit. Si igitur ad semitonium addatur vel a fit semitonium majus.

Constat ergo integer tonus ex apotome et semitonio. Porro semitonium ab apotome differt commate; et idcirco nihil est aliud apotome, nisi semitonium minus et comma. Si igitur duo semitonia minora de tono quis auferat, comma fit reliquum. Ex autem comma ultimus sonus auditui subjacens. Philolaus autem Pythagoricus minora spatia tonorum talibus includit definitionibus : « *Diesis*, inquit, *est patium* « *quo major est sesquitertia proportio tonis duobus.* « *Comma vero est spatium quo major est sesquioc-* « *tava proportio duabus diesibus, id est, duobus se-* « *mitoniis minoribus. Schisma est dimidium com-* « *matis, diaschisma vero dimidium diescos* (sic), *id* « *est, semitonii minoris.* »

Ex quibus illud colligitur, quamquam [quoniam] tonus quidem dividitur principaliter in semitonium

atque apotomen; dividitur etiam in duo semitonia et comma : quo fit, ut dividatur in duo diaschismata et comma. Integrum vero dimidium toni, quod est semitonium toni, quod est semitonium, constat ex duobus diaschismatibus, quod est unum semitonium minus, et schisma quod est dimidium commatis. Quamquam enim totus tonus ex duobus semitoniis minoribus et commate coniunctus est, si quis id integre dividere velit, faciat unum semitonium minus, commatisque dimidium sed unum semitonium minus dividitur in duo schismata; dimidium vero commatis unum schisma. Recte igitur dictum est, integre dimidium tonum in duo diaschismata atque unum schisma posse partiri. Quo fit, ut integrum semitonium minora semitonia uno schismate differre videatur: Apotome autem a minore semitonio duobus schismatibus differre; differt enim commate. Sed duo schismata unum perficiunt comma.

Hoc totum idcirco posuimus, ut difficultatem semitoniorum ostenderemus, quæ magis numerorum proportionibus, quam sonorum varietate exprimi et demonstrari possunt. Si quis vero tantæ profunditatis ac perplexæ subtilitatis curiosus investigator existit, legat sæpe dicti Boëtii tertium librum de harmonica institutione, et ibi fortassis non solum eius curiositati satisfiet, verum etiam suum experiri poterit ingenium. Si enim ad hæc capienda idoneus inventus fuerit, noverit, nihil sibi difficile in septem liberalibus disciplinis.

Omissis ergo, quæ paucorum intellectus capit, ea dicamus, quæ multorum sensus colligere potest. Sciendum itaque est, quod quamquam octo sint toni, qui diapason consonantiam complent, tamen non sunt amplius, quam septem dissimiles soni, tono inter se distantes, quia octavus idem est, qui et primus in duplo. Nonus idem est, qui et secundus in duplo; sic et in ceteris. Horum conscius Virgilius dicit : *Est mihi disparibus septem compacta sicutis fistula.*

Ex septem igitur disparibus dicutis fistula fit, quia ex septem dissimilibus vocibus aut sonis tota perficitur consonantia. Unde et quidam septem tantum volunt tonos.

Quod vero Martianus introducit novem musas in *nuptiis philologiæ* diversa carmina cantantes, ad harmoniam cœlestem pertinet, quæ novem ordines habere dignoscitur, scilicet propter septem planetas, octavamque sphæram cœlestem, et nonam terram. Sed octo omnes consonantias resonant; nona, id est, terra, perpetuo silentio tacet, quia immobilis est. Hinc est, quod cum octo musæ subvectæ in circulis cœlestibus essent, nona, id est, Thalia in terra remansit. Nam cum Urania sphæram cœlestem, Polymnia Saturni, Euterpe Iovis, Erato Martis, Melpomene Solis, Terpsichore Veneris, Calliope Mercurii, Clio Lunæ circulos subintrassent, ut ibi dulces resonarent modos: sola Thalia derelicta in ipso florentis campi ubere, id est, in circulo terræ resedit, eoquod vector eius, id est, deportator cygnus impatiens oneris, et etiam subvolandi, id est, cum nollet eam ferre et subvolare, id est, sursum volare, petiit alumna stagna, id est, nutritoria et sibi cara. Thalia autem interpretatur

minus atque apotem, dividitur etiam in duo semitonia et comma : quo fit ut dividatur in duo diaschismata et comma. Integrum vero dimidium toni, quod est semitonium, constat ex duobus diaschismatibus, quod est unum semitonium minus, et schisma quod est dimidium commatis. Quamquam [quoniam] enim tonus, ut diximus, ex duobus semitoniis minoribus et commate conjunctus est, si quis id integre dividere velit, faciat unum semitonium minus commatisque dimidium. Sed unum semitonium minus dividitur in duo schismata; dimidium vero commatis unum schisma. Recte igitur dictum est integre dimidium tonum in duo diaschismata atque unum schisma posse partiri. Quo fit, ut integrum semitonium minora semitonia uno schismate differe videatur : Apotome autem a minore semitonio duobus schismatibus differre; differt enim commate; sed duo schismata unum perficiunt comma.

Hoc totum idcirco posuimus, ut difficultatem semitoniorum ostenderemus, quæ magis numerorum proportionibus quam sonorum varietate exprimi et demonstrari possunt. Si quis vero tantæ profunditatis fac perplexæ subtilitatis curiosus (*sic*) iuvestigator existit, legat sæpe dicti Boëtii tertium librum de harmonica institutione, et ibi fortassis non solum ejus curiositati satisfiet, verum etiam suum experiri poterit ingenium. Si enim ad hæc capienda idoneus inventus fuerit noverit nihil sibi difficile in septem liberalibus disciplinis.

Omissis ergo quæ paucorum intellectus capit, ea dicamus quæ multorum sensus colligere potest. Sciendum itaque est, quod quamquam octo sint toni, qui diapason consonantiam complent, tament non sunt amplius quam septem dissimiles inter se tono distantes soni. Quia octavus idem est, qui est primus in duplo. Nonus idem est, qui et secundus in duplo; sic et in ceteris. Horum conscius Virgilius dicit : *Est mihi disparibus septem compacta cicutis fistula.*

Ex septem igitur disparibus cicutis fistula fit, quia ex septem dissimilibus vocibus vel sonis tota perficitur consonantia. Unde et quidam septem tantum volunt tonos.

Quod vero Martianus introducit novem musas in *Nuptiis Philologiæ* diversa carmina cantantes, ad harmoniam cœlestem pertinet, quæ novem ordines habere dignoscitur, scilicet propter septem planetas octavamque sphæram cœlestem et nonam terram. Sed octo omnes consonantias resonant; nona, id est, terra, perpetuo silentio tacet, quia immobilis est. Hinc est quod cum octo musæ subvectæ in circulis cœlestibus essent nona, id est, Thalia in terra remansit. Nam cum Urania sphæram cœlestem, Polymnia Saturni, Euterpe Iovis, Erato Martis, Melpomene Solis Terpsichore Veneri, Caliope Mercurii, Clio Lunæ circulos subintrassent, ut ubi dulces resonarent modos : sola Thalia derelicta in ipso florentis campo ubere, id est, in circulo terræ resedit, eoquod vector ejus id est, deportator cygnus, impatiens oneris et etiam subvolandi, id est, cum nollet eam ferre, petiit id est nutritoria alumna stagna. Thalia autem interpretatur quasi *theton lia*, id est, ponens germina, quod pulchre terræ congruit, quæ germinat herbam virens

quasi *theton lia*, id est, ponens germina, quod pulchre terræ congruit, quæ germinat herbam virentem et proferentem semen. Quidam autem dicunt, quod novem musæ idcirco dicuntur, quia humanæ vocis officia novem sunt. Omnis enim sermo his novem rebus formatur. Primo appulsu quatuor dentium, repercussione duorum labrorum, plectro linguæ, cavo gutturis, respiratione pulmonis. Si enim ex his aliquid defuerit, vox perfecta non erit.

18. Sed ecce dum tonos ostendere conamur, per vastissimam et profundissimam musicæ institutionis silvam longius evagati sumus, quæ tantæ caliginis obscuritate involvitur, ut a notitia humana recessisse videatur. Namque cum perpauci sint, qui eius vim et naturam certa ratione perpendant, tamen quod de ea intelligunt, manuum opere ad liquidum demonstrare non possunt. Rursus cum multi sint, qui eam digitis operentur, vel vocis sono promant, eius tamen vim atque naturam minime intelligunt. Denique si roges citharœdum sive lyricum, vel alium quemlibet (ut) instrumentorum musicorum notitiam, aut consonanties ostendat, cognationem chordarum, qualiter illa chorda ad aliam rata numerorum proportione societur; nullum tibi penitus ex his dabit responsum. Solum hoc confitebitur, quod hæc ita faciat, sicut a magistro accepit et didicit. Cum igitur a scientibus et a nescientibus se musica ex permaxima parte abscondit, quasi in profundo obtecta caligine iacet. Hinc aiunt fabulam Orphei et Eurydicis esse confictam. Siquidem Orpheus Eurydicem nympham amavit, quam sono citharæ mulcens uxorem duxit. Hanc Aristeus pastor dum amans sequitur, illa fugiens in serpentem incidit, et mortua est. Quod cum maritus cognovisset, eam sono citharæ de inferno ad superos conatus est revocare; sed minime valuit. Orpheus dicitur quasi oreon phone, id est, optima vox. Eurydices interpretatur profunda dijudicatio. Orpheus ergo vult revocare de inferno Eurydicem sono citharæ, sed non prævalet, quia humanum ingenium conatur profunditatem harmonicæ subtilitatis penetrare, et eam certis rationibus diiudicare et discernere, et ad lucem, id est, ad scientiam revocare: sed illa humanam cognitionem refugiens in tenebris ignorantiæ latet.

Interea sciendum est, quod non ille dicitur musicus, qui eam manibus tantummodo operatur, sed ille veraciter musicus est, qui de musica naturaliter novit disputare, et certis rationibus, eius sensus enodare. Omnis enim ars, omnisque disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem, quam artificium, quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim maius est scire, quod quisque faciat, quam facere, quod ab alio discit. Etenim artificium corporale quasi serviens famulatur; ratio vero quasi domina imperat. Tanto igitur præclarior est scientia musicæ in cognitione rationis, quantum corpus superatur a mente. Unde fit, ut cum ratio operandi actu non egeat, manuum opera nulla sint, nisi ratione ducantur. Huc accedit, quod ita dicamus: corporales artifices non ex musica disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis accepere vocabula. Nam

tem et proferentem semen. Quidam autem dicunt, quod novem musæ idcirco dicuntur, quia humanæ vocis officia novem sunt. Omnis enim sermo his novem rebus formatur : primo appulsu quatuor dentium, repercussione duorum labrorum, plecto linguæ, cavo gutturis, respiratione pulmonis. Si enim aliquid ex his defuerit, vox perfecta non erit.

Sed ecce dum tonos ostendere conamur, per vastissimam et profundissimam institutionis musicæ silvam longius evagati sûmus, quæ tantæ caliginis obscuritate involvitur, ut a notitia humana recessisse videatur : nam, cum perpauci sint qui ejus vim et naturam certa ratione perpendant, tamen quod de ea intelligunt, manuum opere ad liquidum demonstrare non possunt. Rursus, cum multi sint qui eam digitis operentur vel vocis sono promant, ejus tamen vim atque naturam minime intelligunt. Denique, si roges citharœdum vel lyricum aut alium quemlibet instrumentorum notitiam musicorum habentem ut tibi pandat tonos, semitonia, consonantias, chordarum cognitionem, qualiter illa chorda ad aliam rata numerorum proportione sonetur, nullum tibi penitus ex his dabii responsum : solum hoc confitebitur, quod hæc ita faciat sicut a magistro accepit et didicit. Cum igitur a scientibus et a nescientibus se musica maxima parte abscondit, quasi in profundo obtecta caligine jacet. Hinc aiunt fabulam Orphêi et Eurydicis esse confictam, siquidem Orpheus Eurydicem nimpham amavit, quam sono citharæ mulcens uxorem duxit. Hanc Aristeus pastor dum amans sequitur, illa fugiens in serpentem incidit et mortua est. Quod cum maritus cognovisset, eam sono citharæ de inferno revocare studuit, sed minime valuit. Orpheus dicitur quasi *oreon phone*, id est, *optima vox*; Eurydices interpretatur *profunda dijudicatio*. Orpheus ergo vult Eurydе de infero sono citharæ, dicem revocare sed non prævalet; quia humanum ingenium conatur harmonicæ profunditatem subtilitatis penetrare et eam certis rationibus dijudicare et discernere, et ad scientiæ lucem revocare; sed illa, humanam refugiens cognitionem, in tenebris ignorantiæ latet.

Interea, sciendum est quod non ille dicitur musicus qui eam manibus tantummodo operatur, sed ille veraciter musicus est qui de musica naturaliter novit disputare, et certis rationibus ejus sensum enodare. Omnis enim ars omnisque disciplina honorabiliorem habet rationem quam artificium quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim majus est scire quod quisque faciat, quam facere quod ab alio discit. Etenim artificium corporale quasi serviens famulatur : ratio vero quasi domina imperat. Tanto igitur præclarior est scientia musicæ in rationis cognitione, quantum corpus superatur a mente. Unde fit ut, cum ratio operandi actu non egeat, manuum opera nulla sint, nisi ratione ducantur. Huc accedit quod, ut ita dicamus, corporales artifices non ex musica disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis accepere vocabula : nam citharædus ex *cithara*, lyricus ex

citharœdus ex cithara dicitur, lyricus ex lyra, tibicina a tibia, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur. Musicus autem non ab aliquo instrumento, sed ab ipsa musica nomen accepit.

Is itaque musicus est, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis adsumpsit. Quisquis igitur harmonicæ institutionis vim atque rationem penitus ignorat, frustra sibi nomen cantoribus usurpat, tametsi cantare optime sciat. Neque enim ille, qui lectionem legit, sed qui lectionem exponit, magister appellatur. Et licet pueri psalmorum verba memoriter decantent, ab eorum tamen scientia alieni existunt, quia eorum sensus mysticos penetrare nesciunt. Itaque sicut non sufficit in visu eruditis viris, colores formasque conspicere, nisi etiam, quæ sit horum proprietas, investigaverint : sic non sufficit cantilenis musicis animum oblectari, nisi etiam, quali inter se junctæ sint sonorum vel vocum proportione, discatur.

Hæc ex multis pauca perstrinximus, ne musicis ac peritis cantoribus de nostra imperitia risum præberemus. Nequaquam autem hæc legenda Walcaudo proponimus, aut ad talia discenda eius animum provocamus; frustra enim lyra asino canitur. Sed scientes, vos egregium atque perfectum esse cantorem, cum vestra excellenti prudentia, et cum aliis peritis cantoribus nostra fit sermocinatio et disputationis ratio. Hujus epistolæ verba vobis tantum et perpaucis aliis musicis, si quando ea legitis, colloquantur : ceteros vero ita submovemus, ut qui capere intellectu nequiverint, ad ea etiam legenda videantur indigni.

19. Ceterum ne aliquid intactum, quod ad susceptum negotium pertinet, prætertisse videamur, illud in calce poninus, quod supra suo in loco, si memoriæ non defuisset, oportuerat commemorare. Quæritur a nonnullis, quid significent illa verba, per quæ tonorum sonoritatem in naturali musica discernimus? id est : *Nonannoeanne*, et *Noeais*, et *Noioeanne*, et his similia, et utrum interpretari eorum sensus possit? Ad quod respondendum, quod omnino nullam recipiunt interpretationem ; neque enim quicquam significant : sed ad hoc tantum a Græcis sunt reperta, ut per eorum diversos ac dissimiles sonos tonorum admiranda varietas aure simul et mente posset comprehendi. Sed iam prolixus sermo finem præstolatur.

lyra, tibicinæ a *tibia*, ceterique suorum instrumentorum vocabilis nuncupantur; musicus autem non ab aliquo instrumento, sed ab ipsa musica nomen accepit.

Is itaque musicus est qui, ratione perpensa, canendi scientiam, non servitio operis, sed imperio speculationis assumpsit. Quisquis igitur hujus *Harmonicæ Institutionis* vim atque rationem penitus ignorat, frustra sibi nomen cantoris usurpat, tametsi cantare optime sciat : neque enim ille qui lectionem legit, sed qui lectionem exponit, magister est; et licet pueri psalmorum verba memoriter decantent, ab eorum tamen scientia alieni existunt, quia eorum sensus mysticos penetrare nesciunt. Itaque, sicut non sufficit in visu eruditis viris colores formasque conspicere, nisi etiam quæ sit horum proprietas investigaverint : sic non sufficit cantilenis musicis animum oblectari, nisi etiam quali inter se junctæ sint sonorum vel vocum proportione discatur.

Hæc ex multis pauca perstrinximus, ne musicis ac peritis cantoribus de nostra imperitia risum præberemus. Nequaquam autem hæc legenda cuidam stulto proponimus, vel ad talia discenda ejus animus provocamus : frustra enim lyra asino canitur; sed quem scimus egregium atque perfectum esse cantorem ; cum hujus excellenti prudentia et cum aliis peritis cantoribus nostra fit sermocinatio et disputationis ratio. Hujus epistolæ verba nobis *(sic)* tantum et perpaucis aliis musicis, si quando ea legitis, conloquantur : ceteros vero ità submovemus, ut qui capere intellectu nequiverint, ad ea etiam legenda videantur indigni.

Ceterum, ne aliquid intactum quod ad susceptum negotium pertinet præterisse videamur, illud in calce poninus quod supra in loco suo, si memoriæ non defuisset, oportuerat commemorare. Quæritur a nonnullis quid significent illa verba per quæ tonorum sonoritatem in naturali musica discernimus, id est, *Nonannoeane*, et *Noeais*, et *Noeoeane*, et his similia, et utrum interpretari eorum sensus possit ? Ad quod respondendum, quod omnino nullam recipiunt interpretationem ; neque enim quicquam significant, sed da hoc tantum a Græcis reperta, ut, per eorum diversos ac dissimiles sonos, tonorum admiranda varietas aure simul et mente posset comprehendi. Sed jam prolixus sermo finem præstolatur.

Th. Nisard.

FIN

HISTOIRE
DE L'ÉCOLE DE CHANT
DE
SAINT-GALL

DU VIIIe AU XIIe SIÈCLE

DOCUMENTS FOURNIS A L'HISTOIRE DU PLAIN-CHANT PENDANT LE MOYEN AGE

PAR

LE PÈRE SCHUBIGER, RELIGIEUX DES ERMITES (SUISSE),

Traduite par Brifford, professeur de littérature à Boëge, avec des notes par Th. Nisard.



CHAPITRE Ier

APERÇUS PRÉLIMINAIRES

Le pape saint Grégoire le Grand. — Son école de chant et son antiphonaire. — C'est par les chantres romains que cet antiphonaire s'introduit et se répand dans les Gaules et dans la Bretagne. — Introduction du chant liturgico-grégorien en Allemagne. — Corruption de ce chant en France et en Allemagne. — L'empereur Charlemagne. — Son école palatine et son institut de chantres. — Ses efforts pour la restauration du chant ecclésiastique dans tout l'empire des Francs.

Le pape saint Grégoire le Grand mérite, sans contredit, la reconnaissance de la postérité pour le chant de l'Église romaine, dont il est appelé le restaurateur (1).

Ce pontife naquit vers l'an 540 et monta sur la chaire de saint Pierre en 590.

En rassemblant de sa propre main les chants liturgiques usités de son temps pour en former un antiphonaire centon (*antiphonarium centonem*), en corrigeant ceux que les chrétiens possédaient, en les augmentant de nouvelles pièces, en les coordonnant d'après la période annuelle et en les

(1) Saint Ignace, successeur immédiat des apôtres, établit à Antioche l'usage du chant dans les assemblées des fidèles. Tertullien assure que ce chant existait déjà au second siècle dans toutes les églises d'Afrique : *Sonant*, dit-il, *inter duos choros psalmi et hymni, et mutuo provocant quis melius Deo suo canet.* Sur la fin du IVe siècle, saint Ambroise, archevêque de Milan, s'occupa de l'amélioration de la mélodie populaire et religieuse des fidèles; il lui assigna des règles fixes et déterminées, afin d'en faciliter l'étude. Deux siècles plus tard, le pape saint Grégoire le Grand jugea nécessaire de l'épurer encore et de perfectionner le travail de l'archevêque de Milan et des autres églises chrétiennes : *Propter musicæ compunctionem dulcedinis antiphonarium nimis utiliter compilavit* (Joan. Diac., *Vita S. Greg.* — [Récemment, feu Adrien de la Fage a essayé de détruire, dans son *Cours complet de Plain-Chant*, les idées générales relatives à l'influence de saint Grégoire sur le chant qui porte son nom. M. l'abbé Félix Aubert a combattu victorieusement, nous le pensons du moins, les assertions de la Fage, qui était d'ailleurs si versé dans la science du chant liturgique. La belle réfutation de l'abbé Aubert se trouve dans l'*Avant-Propos* de la deuxième édition de sa *Méthode élémentaire de Plain-Chant romain traditionnel* (Paris, 1860, in-12, E. Repos); elle a été reproduite dans la Revue que publie M. E. Repos, sous ce titre : *Le Plain-Chant*, année 1860, livraison de janvier, pp. 8 et suiv. — Th. Nisard.]

Nous noterons en passant que la mélodie et son exécution, dans les premiers siècles de l'Église, furent, sans nul doute, différentes sous plus d'un rapport, de celles du plain-chant actuel. Le rhythme si varié et si accentué de l'ancien grec, la différence de prononciation et de mesure du latin moderne et de celui de ces temps reculés, la beauté des pièces les plus anciennes et généralement les plus considérées comme se rapprochant le plus des formes mélodiques grecques, les additions et les innovations des compositeurs, les altérations des copistes et le témoignage des auteurs, prouvent suffisamment la vérité de cette assertion.

dotant d'une notation ou de signes servant à faire reconnaître les sons de chaque mélodie, le saint pape se créa des droits impérissables à une grande estime, à une considération distinguée aux yeux de ses contemporains et de la postérité. Mais là ne se bornèrent point l'action et le génie du successeur de saint Pierre par rapport au chant religieux. Il se hâta d'établir à Rome une école de chant; il bâtit pour elle deux maisons différentes : l'une sous les degrés de l'église de Saint-Pierre, et l'autre près du palais de Latran.

Voilà donc deux établissements assignés aux chantres romains. Il fit plus : il les pourvut de revenus suffisants et fit un traitement pour les professeurs. Le grand pape avait tellement à cœur le soin du chant religieux que lui-même, de temps en temps, s'occupait de l'enseignement et donnait des leçons aux enfants destinés à devenir chantres. La baguette dont il les menaçait du haut de son siége pendant les heures de la classe, se voyait encore plusieurs siècles après la mort du pontife.

Pendant le moyen âge, on avait une haute vénération pour l'*Antiphonaire authentique* de saint Grégoire : on le conservait comme un trésor précieux à côté de l'autel des saints Apôtres; il y était attaché par une chaîne, et y fut conservé, dans la suite des temps, comme un dépôt sacré qui devait être le modèle unique et la règle *universelle* du chant ecclésiastique pour les chantres de tous les peuples chrétiens (1).

La piété du cœur, la force de la foi, la profondeur du sentiment et l'attrait irrésistible des mélodies qui sont contenues dans ces chants, tout cela fut déjà reconnu peu après la mort de saint Grégoire; on eut un tel respect pour ces mélodies, qu'on les regarda comme des cantilènes que le vénéré pontife avait tirées d'un monde spirituel et que l'élévation des choses célestes lui avait inspirés; déjà l'opinion s'était généralement répandue que le pouvoir d'exprimer des accents si sublimes avec des sons terrestres lui avait été donné d'en haut d'une manière extraordinaire (2). Il est certain que déjà, pendant sa vie, mais surtout après sa mort, la collection du pontife s'était répandue au moyen de copies et par la propagande des chantres, qui recevaient leur éducation musicale dans l'école fondée par le saint.

(1) Joann. Diacon., *Vita B. Gregorii.*

(2) « Sanctissimus Gregorius, cujus præcepta in omnibus « studiosissime sancta observat Ecclesia, hoc genere compo- « situm mirabiliter antiphonarium Ecclesiæ tradidit, suis- « que discipulis proprio labore insinuavit. Cum nunquam « legatur eum secundum carnalem scientiam hujus artis stu- « dium percepisse : quem certissime constat omnem pleni- « tudinem scientiæ *divinitus* percepisse. Unde constat, « quod hoc genus musicæ, dum *divinitus* sancto *Gregorio* « datur, non solum humana, sed etiam divina auctoritate « fulcitur (Odon de Cluny, *de Musica*). »

Vers l'an 604, le pape saint Grégoire donnait des chantres romains pour compagnons aux messagers Augustin et Mellitus qu'il avait chargés de la conversion des Anglo-Saxons Les premiers devaient se répandre dans différentes églises du couchant pour implanter l'antiphonaire du saint pape et initier cette partie du globe à la pratique du chant grégorien (1).

Sous le pape Vitalien, vers 660, parurent dans la Gaule et en Bretagne d'autres chantres romains, parmi lesquels on compte Jean et Théodore : c'était dans le but de ramener les ecclésiastiques et les moines de ces contrées à la pureté primitive du chant. Les travaux de ces hommes furent bénis, et il en résulta que la seconde moitié du VIIe siècle donnait déjà un brillant témoignage de la perfection, du développement et de la métamorphose la plus complète opérée dans le chant grégorien en Bretagne. C'est dans la magnifique basilique qu'à cette époque avait fait bâtir en Angleterre la fille du roi des Saxons, nommée Bugge, convertie au christianisme, c'est, dis-je, dans cette enceinte surtout que retentirent dès lors, d'une manière exacte et régulière, les antiennes et les psaumes, les répons et les hymnes de l'Église romaine (2).

(1) Le vénérable Bède, très-rapproché de l'époque de saint Grégoire, fait mention d'un chantre fameux nommé Naban, qui avait appris le chant sous les disciples des élèves même de saint Grégoire, dans le pays de Kent: *Qui a successoribus discipulorum sancti Gregorii papa, in Kantia, fuerat cantandi sonos edoctus.*

(2) Bugge était fille du roi Kentwin; après sa conversion, elle prit le voile et ce fut probablement dans cette basilique. Contemporain de Bugge, saint Aldhelm, évêque de Schirnburn (Salisbury) en Angleterre (709), écrit ce qui suit sur le service divin et les offices dans cette église :

Quo (Ynio) regnante novum præcelsa mole sacellum
Bugge construxit supplex vernacula Christi,
Qua fulgent aræ bis seno nomine sacræ,
Insuper absidam consecrat Virginis aræ.
Præsentem ergo diem cuncti celebremus ovantes,
Et reciproca Deo modulemur carmine Christo.
Menstrua volvuntur alternis tempora festis,
Et vicibus certis annorum lustra rotabunt.
Dulcibus *Antiphonæ* pulsent accentibus aures,
Classibus et geminis *psalmorum* concrepet oda,
Hymnistæ crebro vox articulata resultet,
Et celsum quatiat clamoso carmine culmen.
Fratres concordi laudemus voce tonantem,
Cantibus et crebris conclamet turba sororum.
Hymnos ac *psalmos* et *responsoria* festis
Congrua promamus subter testudine templi,
Psalterii melos fantes modulamine crebro,
Atque decem fidibus nitamur tendere lyram,
Ut psalmista monet bis quinis psallere fibris.
Unusquisque novum comat cum voce sacellum

Sous le pape Étienne II, en 752, on expédia de nouveau, de Rome, douze chantres qui furent envoyés en France au roi Pépin, et qui se trouvaient certainement, eux aussi, pourvus de copies de l'Antiphonaire authentique de saint Grégoire.

Le christianisme et la moralisation pénétraient dans le nord de l'Europe et étaient en parfaite voie de progrès chez les différents peuples de l'Allemagne; aussi les saints missionnaires et apôtres qui les évangélisaient, mirent-ils tout en œuvre pour faire connaître aux nouveaux convertis les chants si beaux de l'Italie, et pour les familiariser avec cette musique sacrée depuis si longtemps en usage dans l'Église romaine. Comme on le sait, saint Boniface fut le grand apôtre de l'Allemagne; sacré évêque à Rome, et, par là même, ne devant pas ignorer le chant grégorien, il établit des écoles de chant grégorien dans les siéges épiscopaux et dans les cloîtres, savoir à Fulde, en 744, et plus tard à Eichstædt, à Würzbourg, où le chant était cultivé avec un zèle infatigable.

Parmi les apôtres de l'Allemagne, un saint Gall, un Pirminius, ainsi que leurs élèves, méritent une mention glorieuse. C'est à ces personnages que les cloîtres de Saint-Gall et de Reichenau doivent leur existence : on verra ces communautés exécuter aussitôt, et dès leur fondation, des travaux importants dans le champ de l'art sacré.

Quelque nobles et quelque incessants que furent les efforts soit des apôtres, soit des professeurs de chant envoyés de Rome, ils ne purent pas toujours atteindre au but qu'on s'était proposé ; bien qu'à cette époque, et à plusieurs reprises, il arrivât de Rome des chantres ecclésiastiques pour enseigner le chant grégorien tantôt en France, tantôt en Allemagne, on ne vit toutefois que trop souvent cet art sacré tomber en décadence et se corrompre, et les chantres francs, comme ceux de l'Allemagne, céder au torrent de leurs habitudes, de leur routine et de leur instinct national. Tant il était difficile d'arracher les peuples à la grossièreté de leur ignorance naturelle et de les amener à un degré plus élevé de civilisation !

La cause et le motif qui rendirent en grande partie infructueux ces efforts et d'autres semblables, nous ont été conservés par le diacre Jean, biographe du pape saint Grégoire le Grand (1).

Voici ce qu'il écrit à cet égard : « Du temps du pape Grégoire le Grand, les Gaulois et les Allemands eurent de nombreuses occasions d'apprendre le chant romain. Mais, de tous les peuples de l'Europe, ils étaient les moins aptes à la musique sacrée, les moins en état d'en saisir la pureté, soit que, par un effet de leur légèreté, ils y mêlassent toujours quelque chose du leur, soit que les habitudes sauvages et farouches de leur nature les empêchassent d'atteindre à cette fin (2). Leurs voix grossières, retentissant comme le tonnerre, étaient incapables de toutes modulations douces, parce que leurs gosiers habitués aux boissons enivrantes et que d'ailleurs l'art n'avait jamais formés, se refusaient à ces inflexions, à ces tours de voix que réclame l'exécution d'une mélodie suave et douce; de telle sorte que leur voix détestable et leur timbre révoltant ne laissaient échapper que des sons qui ressemblaient au bruit, au fracas, aux saccades de ces chariots de bagages qu'on précipiterait d'une hauteur, sons qui, loin de toucher le cœur des auditeurs, ne font que leur inspirer plus de dégoût et de répugnance. »

Voilà pourquoi les formes et la nature du chant ecclésiastique dans les Gaules et en Allemagne se trouvaient en danger de retomber sous le poids de la barbarie; mais, le VIIIe siècle produisit un protecteur et un propagateur puissant de l'art de la musique sacrée. Ce fut l'empereur Charlemagne. Il vit le jour le 2 avril 742, et, en 770, il monta sur le trône des Francs. Déjà, à l'époque où il prit possession d'un empire si étendu, il s'imposa la noble tâche de relever le culte chrétien et de perfectionner autant que possible les chants religieux. « Je veux, dit-il, que désormais on « serve Dieu d'une manière plus digne de lui. » Pendant sa domination, il fit tout ses efforts pour remplir ce devoir si important. Ami des sciences et des arts, il fonda une école dans son palais; il prenait aussi plaisir à converser familièrement avec les plus savants hommes de son siècle. Il avait auprès de lui Alcuin, prêtre anglais, dont il fit connaissance à Rome, Eginhard, le diacre

Et lector lectrixque volumina sacra resolvat.
Istam nempe diem, qua templi festa coruscant,
Nativitate sua sacravit virgo Maria.
(*S. Aldhelmus, de Basilica ædificata a Bugge apud Card. Maj. classicorum auctorum e Vaticanis Cod. Tom. V*).

(1) Joann. Diac., *Vita S. Gregorii.*

(2) « Incorruptam vero (modulationis dulcedinem) tam levitate animi qua nonnulla de proprio Gregorianis cantibus « miscuerunt, quam feritate quoque naturali minime servavere. Alpina siquidem corpora vocum suarum tonitruis « altisone perstrepentia susceptæ modulationis dulcedinem « proprie non resultant. Quia bibuli gutturis barbara grossitas, dum inflexionibus et repercussionibus et diaphoniarum diphtongis mitem nititur edere cantilenam, naturali « quodam fragore quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces jactat; sicque audientium animos, quos « mulcere debuerat exasperando magis ac obstrependo conturbat. (Cf. Joan. Diacon, *Vita S. Greg.*, c. VII, lib. 11). Apud Canis., caput IX, t. v, in vita Notkeri. »

(La suite aux prochains numéros).

Le Mans. — Imp. Beauvais.

E. Repos, libraire-éditeur responsable.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE
PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1864 . FRANCE, 12 FR. PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FR.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

HISTOIRE DE L'ÉCOLE DE CHANT DE SAINT-GALL

DU VIIIe AU XIIe SIÈCLE

(Suite)

Paul et Pierre de Pise. Les membres de cette congrégation se donnèrent des noms célèbres de l'antiquité : ainsi Alcuin fut appelé Horace, Angilbert, Homère, et l'empereur lui-même, David. A cette école du palais, outre les sciences, on enseignait et on pratiquait le chant. Alcuin qui, dans une poésie, fait la description de cette école, rappelle comment un professeur, du nom de Sulpicius donnait ses leçons de chant aux enfants : « Sulpice conduit avec lui les bandes joyeuses, « tout en leur donnant des leçons, et c'est par le « moyen de certains accents qu'il les enseigne et « les prévient de toute erreur. De cette manière « il a continué à former des enfants d'Idithun « dans les chants sacrés (1). Pour exécuter de « douces mélodies d'une voix agréable, ils ap- « prennent à connaître le nombre, le rhythme et « les pieds prosodiques des mots. »

(1) Idythun était maître de musique sous le roi David ; lui et ses six fils, à la conduite desquels il était préposé, furent choisis pour la musique et destinés au service des cithares et du psaltérion. *Igitur David et magistratus exercitus segregaverunt in ministerium filios Asaph et Heman et Idithun : qui prophetarent in citharis et psalteriis et cymbalis, secundum numerum suum dedicato sibi officio servientes* (Paralip. Cap. XXV, 1).

Souvent l'empereur était personnellement présent dans son école de chant et aidait les professeurs dans l'enseignement des élèves. Ce qui prouve son grand amour pour le chant, c'est qu'il ordonna à Éginhard de rassembler les chants populaires des bardes allemands, chants où l'on célébrait les guerres et les exploits des anciens rois. Cependant, il ne voulait pas qu'on poussât à l'excès l'amour de l'art et qu'on lui sacrifiât un devoir plus élevé. Cette pensée ressort évidemment des paroles qu'il adressa au clergé de son temps : « Que « sert-il à l'Église d'avoir un chef qui s'inquiète « plus de la manière de chanter de ses ecclésias- « tiques, que de leurs mœurs ? Il est permis à un « moine d'être un chantre très-imparfait, pourvu « qu'il ne mène pas une mauvaise vie. »

Comme à la cour, l'empereur Charlemagne établit ailleurs des écoles où, aux sciences, se mêlait l'enseignement de la musique et du chant. Il inspira de même aux évêques de son vaste empire l'idée et le désir de fonder de semblables établissements. Dès qu'il remarqua que le chant grégorien ne s'exécutait pas de la même manière partout (1), il conçut immédiatement la pensée d'é-

(1) Les Gaulois en avaient détruit la douceur : *Imperator*

loigner autant que possible ces différences et ces corruptions. Il était dominé par cette grande et profonde maxime « qu'il ne convient pas que les « peuples unis par les liens d'une seule et même « foi, se trouvent divisés par des théories et des « manières différentes de chanter, mais qu'il faut « que les nations, soumises aux mêmes lois di- « vines, s'attachent imperturbablement aux mêmes « traditions concernant le chant ecclésiastique. » Il fit tous ses efforts pour atteindre à cette unité et pour la conserver (1).

Dans l'un de ses voyages à Rome, (il y alla quatre fois pendant sa vie), il se fit accompagner de quelques-uns de ses chantres francs qui vantèrent bien haut leur habileté, et se proclamèrent les rivaux et les antagonistes des chantres romains ; mais, dans ce défi, l'avantage resta à ces derniers. Cela arriva à la fête de Pâques de l'année 774. Comme, dans cette circonstance, on remarqua de grandes variantes dans les mélodies des chantres rivaux, comme les Gaulois reprochaient aux Romains d'avoir corrompu la musique sacrée par des additions et des suppléments fautifs, comme les Romains, au contraire, prétendaient qu'ils possédaient seuls le chant pur et vierge puisé dans l'Antiphonaire authentique de saint Grégoire, — Charlemagne posa cette question à ses chantres : « Quel est celui qui possède l'eau la « plus pure? est-ce la source ou le ruisseau que « la source a formé? — La source, répondirent- « ils. — Eh bien ! répliqua l'empereur, nous qui « jusqu'ici n'avons bu que l'eau trouble du ruis- « seau, nous devons, pour avoir une boisson « limpide et pure, remonter jusqu'à la première « source qui est intarissable. » Voilà pourquoi il fit rester deux de ses ecclésiastiques à Rome, afin qu'ils s'y formassent à la source primitive du chant grégorien : il les appela plus tard à l'église épiscopale de Metz où ils travaillèrent comme professeurs de chant, s'occupant en même temps à en rétablir l'ancienne pureté. C'est de cette époque que date l'amélioration du chant grégorien dans toutes le Gaules.

Parmi les chantres qui, à cette période, furent envoyés à Charlemagne par le pape Adrien, nous devons encore mentionner Théodore et Benoit, deux hommes excellents et formés à l'école même de saint Grégoire (1). Munis de copies authentiques de l'Antiphonaire grégorien et de la notation romaine du chant qu'il contenait, ces deux artistes célèbres se rendirent dans le pays des Francs. L'un fut envoyé par Charlemagne à Metz, l'autre à Soissons, et l'empereur ordonna à tous les chantres français de leur remettre leurs antiphonaires pour les corriger, et de se faire instruire par eux dans la musique sacrée. C'est ainsi que, dans l'empire franc, les antiphonaires qui, auparavant, avaient subi des changements et des falsifications, furent de nouveau corrigés, et que l'ancienne musique romaine fut, dans la suite, appelée *musique franque* (2).

Malgré les efforts et les grandes précautions de l'empereur, cet enseignement multiplié et varié n'obtint pas, cette fois encore, la fin désirée. L'étendue de l'empire franc, le trop grand éloignement des siéges épiscopaux, l'incertitude, l'insuffisance, et, disons-le, le vice de l'ancienne notation, l'impuissance et l'incapacité musicale des Francs, ou le manque de sincérité et de pureté d'intention dans les professeurs romains, tout cela fut une occasion de corruption et eut pour effet de laisser se glisser des variantes nombreuses dans le chant religieux de la France.

Relativement au manque de sincérité de la part des professeurs de chant, on fit, au moins après la mort de Charlemagne, courir un bruit qui présente un fait à peine croyable. On dit qu'un jour, douze chantres envoyés par le pape à l'empereur et mis à sa disposition, mûs dans leur noire action par l'antipathie qu'ils nourrissaient contre les Francs, formèrent un complot pendant leur voyage de Rome dans les Gaules, et qu'ils convinrent que chacun d'eux, dans l'endroit respectif où il était destiné à enseigner, introduirait des fautes et des variantes dans les livres de chant, afin d'empêcher radicalement dans le royaume l'u-

omnes corrupisse dulcedinem cantus Romani cognovit. Il fait des instances à Rome pour rétablir la suavité que les mélodies grégoriennes avaient perdue : *ab ipso fonte haurire cantus Gregoriani suavitatem.*

(1) [De nos jours, le désir de l'unité avec le saint et immaculé siége de l'Église romaine n'a produit, hélas! en fait de chant liturgique, que le contraire du grand vœu de Charlemagne! — Th. Nisard].

(1) [Dans une autre relation, ces deux chantres sont nommés *Pierre* et *Romain*. Cette variation des écrivains sur des noms qui devaient être bien connus, dit Adrien de la Fage, jette quelque incertitude sur le fait lui-même. — Th. Nisard].

Je ne partage pas cette opinion de M. de la Fage, 1° parce que le P. Schubiger n'insinue pas que le pape Adrien n'ait fait qu'*un envoi* de chantres en France; 2° parce que Théodore et Benoit sont clairement désignés, l'un pour Metz, l'autre pour Soissons, tandis que Pierre et Romain travaillèrent, l'un à Metz, l'autre à Saint-Gall ; 3° parce que, même dans l'hypothèse d'une *identité* de personnes, Théodore et Benoit pouvaient être les noms *de religion* de Pierre et de Romain (*Le traducteur.*)

(2) « Omnes Franciæ cantores didicerunt notam Romanam, « quam nunc vocant Franciscam (*Monachus Engol.*) » — Voyez aussi *Annal.* et *Hist. Franc.*, *ab ann.* 708 *ad ann.* 990, où il est dit : « Franciæ cantores didicerunt notam « Romanam... excepto quod tremulas vel vinnulas, sive col- « lisibiles vel secabiles voces, in cantu non poterant perfecte « exprimere Franci, naturali voce barbarica, frangentes in « gutture voces quam potius exprimentes. »

nité et l'uniformité musicale (1). On ajoute qu'après quelques années, Charlemagne remarqua cette différence, qu'il instruisit le pape de la fourberie et de la tromperie des professeurs de chant, et que ces derniers furent rappelés à Rome et punis comme ils le méritaient. On peut à la vérité douter avec fondement de la pleine véracité de l'anecdote, mais il demeure cependant avéré qu'on ne parvint pas à l'uniformité tant désirée et poursuivie par tant de moyens, et que l'empereur Charlemagne se vit de nouveau forcé de recourir à la source du chant grégorien.

(1) On raconte à ce sujet l'anecdote suivante : « Indefessus di- « vinæ servitutis amator Karolus, voti sui compotem, quantum « fieri potuit, in litterarum scientia effectum se gratulatus, « sed adhuc omnes provincias, imo regiones et civitates, in « laudibus divinis, hoc est in cantilenæ modulationibus, ab « invicem dissonare perdolens, a beatæ memoriæ papa... ali- « quas carminum divinorum peritissimos clericos impetrare « curavit. Qui bonæ illius voluntati et studiis divinitus in- « spiratis assensum præbens... duodecim clericos doctissimos « cantilenæ ad eum direxit in Franciam. Cum ergo supra- « dicti clerici Roma digrederentur, consiliati sunt inter se, « quomodo ita cantum variare potuissent, ut nunquam uni- « tas et consonantia ejus in regna et provincia non sua la- « taretur (Monachi S. Galli *Gesta Karoli M.*, Cap. X et « XI). »



CHAPITRE II

Les chantres Pierre et Romain appelés à Metz. — Ce dernier reste comme professeur de chant à Saint-Gall; il est muni d'un antiphonaire authentique. — Notation de l'antiphonaire et origine de cette notation. — Enseignement de Romain. — Des signes des sons dans l'ancienne écriture en *neumes;* exposé de leur signification.

Ce fut en 790 que l'empereur Charlemagne demanda avec instance deux nouveaux chantres romains au pape Adrien Ier, avec qui il était très-lié; c'était encore pour s'opposer et obvier au désordre introduit dans le chant grégorien.

Le pape écouta favorablement la prière de l'empereur et envoya à Metz Pierre et Romain, chantres de l'école grégorienne, munis de deux copies authentiques de l'antiphonaire centon. Ils étaient très-instruits et très-habiles, non-seulement dans l'art du chant, mais encore dans les autres arts libéraux.

Pour se rendre de Rome à leur destination, ils passèrent par le lac de Como et les montagnes de la Septimanie; mais, sur ces hautes Alpes rhétiques, ils eurent tellement à souffrir du mauvais temps, que Romain fut malade de la fièvre et ne put qu'avec peine gagner le cloître de Saint-Gall. Pendant que Pierre, son compagnon de voyage, se rendait à Metz, Romain resta à Saint-Gall avec l'une des copies authentiques de l'antiphonaire, et y reçut, de la part des religieux du monastère, une hospitalité et des soins d'amis. A peine s'était-il remis de la fièvre, qu'un messager de l'empereur, lequel avait été instruit et de la maladie du chantre Romain et de son arrivée à Saint-Gall, vint avec l'ordre d'engager Romain à faire un séjour prolongé au cloître et d'instruire les moines dans le chant, ce que le chantre accepta avec plaisir et avec joie par reconnaissance pour les soins dont il avait été l'objet chez les religieux (1).

(1) « Romanus febre correptus vix ad nos usque venire « potuit; antiphonarium vero secum, Petro renitente vellet « nollet, cum duos haberet, unum Sancto Gallo attulit. In « tempore autem, Domino juvante, convaluit. Mittit imperator celerem quemdam, qui eum, si convalesceret, no- « biscum stare, nosque instruere juberet. Quod ille quidem, « patrum hospitalitati regratiando, libentissime fecit. (Ekke- « hardus in Casibus S. Galli). » [Toute cette histoire a été racontée dans mon article intitulé : *L'Antiphonaire de Montpellier* (Revue du Monde Catholique, année 1848, ivraison de février). — Th. Nisard].

L'empereur fit ainsi parler aux moines : « Pieux Pères ! vous avez seuls droit à des récompenses de ma part. Romain était étranger, et c'est moi que vous avez reçu en sa personne; il était malade et c'est moi que vous avez rassasié en lui donnant à manger ; il avait soif, et c'est à moi que vous avez donné à boire en étanchant sa soif (1). »

Avec la guérison de Romain commencèrent aussi et son action et son enseignement si fertile en résultats pour la science du chant grégorien. Dans ses leçons, il s'en tint exclusivement à la théorie et à la pratique romaine, et ne donna que les règles et les principes de l'école de saint Grégoire et de la copie authentique qu'il avait apportée de Rome. Comme l'original de saint Grégoire le Grand se conservait à Rome dans une armoire particulière à côté de l'autel de Saint-Pierre et était ouvert à tous ceux qui arrivaient pour le consulter, de même la copie de Romain, à Saint-Gall, fut placée à côté de l'autel des Saints-Apôtres, et c'est en cette même place qu'il resta pendant des siècles, sous la sauvegarde du respect et de la vénération. On le présenta aux indigènes aussi bien qu'aux étrangers comme un miroir où l'on pouvait reconnaître et corriger toutes les variantes et toutes les interpolations ajoutées au chant grégorien (2).

La notation avec laquelle Romain enseignait et que portaient l'original romain et sa copie authentique était la sémiographie neumatique, comme cela résulte de preuves irréfragables. Ce genre de notation s'était maintenu dans toutes les églises occidentales jusqu'à Guido d'Arezzo.

(1) Ibidem.

(2) « Romanum nos Sanctigallenses retinuimus, qui nos « cantilenas Karolo jubente edocuit, et Antiphonario suo exemplatum, in cantario, sicut Romæ est, juxta apostolorum « aram locavit (Anonymi sæc. XI. Nota in margine libri II. « Joannis Diac. Cod. St. Galli, N° 578). » — [Il faut cependant avouer qu'un Antiphonaire exclusivement noté en neumes, n'était point de nature à dissiper tous les doutes, ni à faire taire toutes les dissidences. — Th. Nisard].

Les nombreux antiphonaires des IXe, Xe et XIe siècles qu'on trouve encore dans toutes les grandes bibliothèques de l'Europe, démontrent, par leur parfaite conformité et leur admirable accord, qu'ils sont des copies immédiates ou médiates de l'ouvrage de saint Grégoire; quelques-uns portent encore maintenant le nom de leurs auteurs. Toutes ces copies, quoique usitées autrefois dans les pays les plus éloignés de l'Europe, sont munies de caractères neumatiques: circontance qui met hors de doute cette question: *Saint Grégoire s'est-il, oui ou non, servi de neumes* (1)?

On signifiait autrefois l'élévation et l'abaissement des sons, ainsi que leurs différentes inflexions, par des signes particuliers et propres, sorte de figures hiéroglyphiques musicales: c'étaient des points, des virgules, des crochets, des traits d'union, des demi-cercles, des lignes transversales de différentes formes, etc., etc.

L'art et la manière de chanter d'après cette notation s'appelait *usus* (2).

Vraisemblablement cette notation a pour origine les accents de l'écriture ordinaire. En effet, comme les accents, dans la langue vocale et parlée, marquaient l'intensité de la prononciation, de même aussi les neumes rendaient les sons accessibles à l'intuition et montraient à l'œil, dans la musique écrite, quand il fallait monter ou descendre; en un mot, ils désignaient l'inflexion de la voix (3).

L'accent aigu (*Accentus Acutus*), élévation de la voix, en grec *Arsis*; l'accent grave (*Accentus Gravis*), tenue, position, en grec *thesis*; enfin, l'accent circonflexe (*Accentus Circumflexus*), nous apparaissent comme les formes fondamentales des neumes. Comme l'accent aigu, de même la forme neumatique semblable appelée *Virga*, dénote l'élévation de la voix; l'accent grave, comme le signe neumatique *Horizontalis Virga*, signifie la chute de la voix; enfin l'accent circonflexe, comme le signe neumatique *Clinis*, marque l'accent de la voix qui commence par monter et qui doit finir par baisser et descendre. Ce dernier accent paraît aussi en position inverse et marque l'action de la voix qui baisse au commencement et qui finit par s'élever graduellement: c'est ce qui est signifié par le signe neumatique appelé *Podatus*. C'est à ces éléments fondamentaux qu'on doit rapporter tout le système de la notation neumatique, puisque la plupart des autres caractères diatoniques ne sont que des combinaisons diverses des formes qui viennent d'être mentionnées (1).

Cette opinion sur l'origine de la notation neumatique et son analogie avec l'accentuation de l'écriture est prouvée par des faits historiques. Parmi les plus anciens auteurs musiciens que Cassiodore nous mentionne, un certain Censorinus écrivit un ouvrage sur les accents, ouvrage qui s'est perdu, et dans lequel l'auteur prétend que l'enseignement de ces signes appartient à celui de la musique (2).

Aldhelm, déjà mentionné et vivant vers la fin du VIIe siècle, parle clairement dans une lettre de certains signes de l'art prosodique qu'on ajoutait aux pieds des vers et aux syllabes, et que lui-même avait employés. Il décrit ailleurs ces signes, d'où il résulte qu'ils ne sont rien autre chose que les neumes dans leur forme fondamentale (3).

De fait, la bibliothèque du cloître de Saint-Gall possède encore maintenant, dans le manuscrit 242, un poëme d'Aldhelm où la déclamation et l'intonation des mots et des syllabes sont exprimées en caractères neumatiques (4).

(1) D'après l'ouvrage de Gerbert (*De Musica Sacra*, Tom. I, pag. 580), les monastères de Saint Blaise et de Petershausen possédaient des recueils du chant de saint Grégoire, dont la copie, datant des IXe et Xe siècles, portait ce titre: *Liber sacramentorum de circulo anni compositus a S. Gregorio papa, ex authentico libro biblioth. cubiculi scriptus*; leur notation était en neumes.

(2) « Abinde sumpsit exordium tota fere Europa, et maxime « Germania sive Teutonia, secundum modum et formam, sicut « in monasterio S. Galli vere peritissimi ediderunt, C. Not-« kerus Balbulus et *Romanus*, cæterique magistri correxe-« runt *juxta exemplum authenticum* antiphonarium Gre-« gorii, elegit cantare et hunc ritum modulandi servare, quem « etiam *omnes usum appelarunt* (Ekkehar. V. in vita B. « Notkeri). » Beaucoup d'autres écrivains du moyen âge, tels que Hucbald, Radegg, de Muris, etc., appellent de même *usage* (usus) le chant neumatique. Du passage ci-dessus de Notker, on peut conclure avec certitude que la notation de la copie authentique et de l'original n'était pas une autre notation que celle en usage ou en neumes, notation usuelle.

L'accord, à cet égard, des plus anciens manuscrits de toutes les bibliothèques de l'Europe parle aussi en faveur de notre opinion.

(3) [Cette origine de la notation neumatique est évidente; c'est elle que, le premier en Europe et dans les temps modernes, j'ai révélée à la science, en 1849. Par une heureuse coïncidence, M. de Coussemaker la confirmait dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*. — TH. NISARD].

(1) [C'est ce que l'on trouve enseigné pour la première fois dans mes *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe*, (Paris, *Revue archéologique* de Leleux, années 1848 et 1849). — TH. NISARD].

(2) « Censorinus de accentibus voci nostræ adnecessariis « subtiliter disputavit, *pertinere dicens ad Musicam disciplinam* (Cassiodorus *apud Gerbertum*). »

(3) « Prosodia est signum sermonis iter rectum faciens « legenti... Toni sunt tres, acutus, gravis et circumflexus. « Acutus tonus est nota per oblicum ascendens in dexteram « partem descendens; circumflexus est nota de acuta et « gravi facta, etc. (*Mai, Classici auctores V*).

(4) Il est certain, quant au chant, que les signes des sons et des modulations de la voix dont il est ici question, n'étaient pas évidemment quelque chose de déterminé, ni de spéciale

De la page 132 de ce manuscrit, nous tirons, en forme de fac-simile, un fragment que nous donnons comme exemple (Voyez *Monumenta*, n° 1, avec ces paroles : « *Tempore Gothorum fuerat virguncula*, » etc.)

De plus, il est à observer que, même en des temps moins reculés, on se servait d'accents dans l'enseignement du chant, et que, pour l'enseignement de la déclamation, les neumes étaient employés. C'est ainsi que Sulpicius (1), professeur à l'école de la cour de Charlemagne, instruisait les enfants dans la musique par certains accents, et, même dans le xe siècle, Notker Labeo apprenait à déclamer à ses élèves au moyen des signes neumatiques (2). Voilà des faits éclatants qui établissent l'analogie de ces deux méthodes d'écriture pour le langage et la musique, et qui rendent en même temps indubitable la dérivation de l'une de l'autre, comme nous venons de le dire.

L'expression de *neumes* (en latin *Neuma*, *Pneuma* et *Neupma*), avait autrefois à peu près la même signification. On comprenait par là ces phrases mélodieuses (*Melisma*) qui tenaient suspendues les dernières syllabes d'un mot, et qui, quelquefois, étaient si prolongées, qu'elles avaient un espace de plusieurs lignes. Comme leur prolongation ne devenait possible que par la respiration multipliée, répétée et continue, on leur donna le nom emprunté des Grecs de *Pneuma*, souffle (3). De pareilles phrases avaient lieu surtout et trouvaient leur emploi dans les *alleluia*, dans les *graduels* et dans les répons des matines des plus grandes fêtes.

ment destiné à la musique, puisqu'à chaque mot, comme à chaque syllabe, on ne rencontre pas ces signes.

(1) « Candida Sulpicius post se trahit agmina lector
Ut regat et doceat *certis* ne *accentibus* errent :
Instituit pueros Idythun modulamine sacro,
Utque sonos dulces decantent voce canora,
Queis *pedibus*, *numeris rhythmo* stet Musica
discunt. » (Alcuin.)

Dans l'Esthétique du P. Lambillotte, on trouve ces vers traduits, p. 280, comme il suit :

« Voyez ces jeunes clercs, dont le docte Sulpice
Aux règles de l'accent forme la voix novice.
Nouveaux fils d'Idithun, ils pourront, au saint lieu,
Moduler avec art les louanges de Dieu ;
Ils sauront que nos chants (c'est la loi de nature)
Réclament avant tout le *Rhythme* et la *Mesure*. »

(2) Outre l'ouvrage ci-dessus mentionné d'Aldhelm, la bibliothèque de Saint-Gall possède dans le manuscrit 242, des poésies de Sédulius où les neumes déterminent pareillement l'exécution déclamatoire.

(3) « Pneuma, quod alias Jubilum dicitur, est cantus species, quo non voces, sed vocum toni longius cantando deducuntur, et protrahuntur : quod quia cum respiratione difficultate fit, ideo πνεῦμα appellatum fuit (*Hugo a S. Victore, lib. I, cap.* 7).

L'expression avait encore auparavant une plus grande signification, puisqu'on donna surtout cette dénomination aux anciens caractères de musique antérieurs à Guido (1). De sorte que ces paroles : *neumatiser*, *neumatisare* et *neumare* n'avaient pas d'autres sens que celui-ci : noter un texte, lui donner une mélodie, composer un morceau de chant (2). C'est pour cette raison que, dans des temps plus rapprochés de nous, on a choisi de nouveau l'ancien nom pour désigner cette espèce de notation, et que cette notation ancienne est appelée *écriture neumatique* ou *neumes*, pour la différencier des notes carrées du du plain-chant et de la musique proportionnelle moyen âge, ainsi que des signes de la musique actuelle (3).

Ces caractères neumatiques avaient leur forme particulière, leur dénomination, leur signification. Leur forme et leur signification sont présentées au lecteur dans la table des neumes et dans la traduction que nous en avons faite en notation carrée et en notation musicale. (Voyez *Monumenta*, n° 2).

Nous avertissons le lecteur que nous ne désignons ici qu'en substance le nom et la signification des *neumes* (4).

(1) « Caveamus ne *Neumas* conjunctas nimia morositate « vel disjunctas inepta velocitate conjungamus (*Instituta Pa-* « *trum*, apud Thomasium). » — « Aliquando una syllaba « *unam* vel plures habet neumas (Guido d'Arezzo, *Mi-* « *crolog.*) »

(2) « Hermannus Contractus cantus historiales... *neuma-* « *tizavit* (*Otto Fristingensis*). Gregorius papa Antiphona- « rium et Graduale collegit, dictavit et *neumavit*, seu no « tavit (*Anonymus interpres Hugonis Reutlingensis*).

(3) [J'ai, le premier, employé l'expression de « *notation neumatique*. — Th. Nisard].

(4) Le nom et les formes de ces caractères diatoniques nous ont été conservés, mais en nombre inégal, par plusieurs manuscrits dans les tables de neumes qu'ils contiennent. L'ouvrage de Gerbert « *de Cantu et Musica sacra* » fournit une de ces tables d'après un manuscrit de Saint-Blaise; le P. Lambillotte en a édité trois d'après les manuscrits des anciens cloîtres d'Ottobeuern et de Murbach, et d'après celui de Toulouse; Coussemaker, dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, en donne deux : l'une, d'après un manuscrit du Vatican, l'autre d'après un manuscrit de Venise. Mais, comme dans ces tables plusieurs caractères diatoniques ont différentes dénominations, l'auteur de cet écrit a choisi, pour éviter toute méprise, tout malentendu, les *seules* dénominations qui lui paraissent les plus propres, et croit, par rapport à l'exposé complet des neumes, devoir invoquer ce vers qui se trouve ordinairement à la fin de chaque table :

« Non pluribus utor
« Neumarum signis ; errat qui plura refingit. »

Pour l'éclaircissement de notre table des neumes (*Monumenta*, N° 2), on remarquera que la première colonne contient les anciens noms des neumes, que la seconde donne leur forme comme on la trouve avant le xie siècle dans le manuscrit de Saint-Gall et d'autres encore; que la troisième

1. La *Virga* a la forme d'un petit trait placé tant soit peu obliquement, et qui, de temps en temps sur la partie supérieure, est marqué d'un petit point sur le côté gauche (1). La Virga se présente aussi placée horizontalement, c'est-à-dire que le trait est couché et prend la forme et l'aspect d'une barre, d'un trait de plume, d'un tiret : l'une ou l'autre forme désigne la valeur d'une note ordinaire, et toute leur différence n'a rapport qu'à la plus ou moins grande élévation du son. Ainsi la Virga oblique a toujours le son plus élevé (Arsis); la Virga horizontale, au contraire, représente un son plus bas.

2. La *Bivirga* (double Virga) a lieu quand, sur la même syllabe, la Virga se présente doublée; elle vaut deux notes entières qui ont la même élévation diatonique.

3. La *Trivirga* (triple Virga) paraît trois fois sur la même syllabe, et vaut trois notes égales diatoniquement.

4. Le point (*punctum*) avait la valeur d'une note brève, se chantait plus rapidement que la *Virga*, et ne s'employait ordinairement qu'en se liant avec d'autres caractères neumatiques.

5. Le *Bipunctum* (deux points, double point), ayant une direction ascendante ou descendante, mais rarement horizontale, valait et signifiait *deux notes brèves*.

6. Le *Tripunctum* (triple point, trois points) se composait de trois notes brèves. Quand les points montaient, on l'appelait aussi *Gradicus ;* formaient-ils un triangle ? il prenait le nom de *Trigon* (triangle).

7. Le *Subpunctum* avait lieu quand on plaçait plusieurs points à la suite d'un autre, et qu'il formait avec lui différentes directions.

8. L'*Apostropha* a la forme d'une *apostrophe* ordinaire, et sert communément à marquer une note, complément d'une autre note qui précède, un coup de voix qui succède, un court retentissement.

donne les mêmes signes usités aux XIe et XIIe siècles. On y voit une ligne rouge *F* (plus souvent même une ligne jaune *C*); trois autres lignes sans couleurs paraissent faites avec le crayon sur le parchemin. Nous avons marqué les lignes sans couleurs par de petits points. On y trouvera les caractères diatoniques pour la plupart dans leur forme primitive et ginale. La quatrième colonne représente, dans la notation carrée usitée depuis le XIVe siècle, les sons que la ligne neumatique précédente a exprimés par ses caractères propres. La cinquième colonne a pour objet la prolongation des trois colonnes qui précèdent, et exprime leur valeur en notation moderne et musicale.

(1) [La *Virga*, armée d'un petit point à gauche de son extrémité supérieure, n'appartient plus aux neumes primitifs : elle ne date que de l'époque où les neumes de transition s'écrivaient en vue de leur hauteur respective ou des éléments rudimentaires de la portée musicale. — TH. NISARD].

9. La *Bistropha* (double *Apostrophe*) représente, à l'instar de la *Bivirga*, deux sons unisoniques sur une même syllabe.

10. La *Tristopha* (triple *Apostrophe*) vaut, comme la *Trivirga*, trois sons égaux en élévation.

11. La *Flexa*, appelée aussi *Clinis*, présente la forme d'un demi-cercle (d'un fer à cheval) ouvert par le bas, et vaut deux sons dont le premier est supérieur et le second inférieur.

12. La *Flexa strophica*, composée d'une *Flexa* et d'une *apostrophe*, vaut deux sons, l'un plus haut, l'autre plus bas; ce dernier est ordinairement suivi d'un redoublement de la même élévation diatonique.

13. La *Flexa resupina* se compose d'une *Flexa* à laquelle se rattache une *Virga* ; elle a trois sons dont celui du milieu doit être le moins élevé.

14. Le *Pes*, appelé aussi *Podatus*, se représente de différentes manières, et vaut deux sons diatoniquement ascendants et parcourant des intervalles plus ou moins grands.

15. Le *Pes flexus* est une composition du *Pes* et de la *Flexa* ; il renferme trois sons; celui du milieu doit être le plus élevé.

16. Le *Pes flexus resupinus* comprend un *Pes* et une *Flexa resupina* ; il a quatre sons diatoniques; d'abord, le premier est moins élevé que le second ; le troisième commence une seconde série semblable à la première, mais avec des intervalles moins grands.

17. Le *Pes stratus* est composé d'un *Podatus* et d'une *Gutturalis* (comparez le n° 20). Il renferme trois sons : le premier est moins élevé que les deux autres qui sont sur la même corde diatonique.

18. Le *Pes sinuosus* se compose d'un *Podatus* et d'une *Tramea* (voyez le n° 22) ; il renferme trois sons, savoir : deux ascendants suivis d'un troisième son descendant qui n'est qu'une inflexion, liaison tonale brève et gracieuse par laquelle les deux sons qui précèdent se trouvent joints et unis avec la note suivante.

19. Le *Pes flexus strophicus* est composé d'un *Pes flexus* et d'une *Apostropha* ; il renferme trois sons immédiatement suivis d'une quatrième note, redoublement gracieux, ordinairement à la même hauteur diatonique que la note qui précède.

20. La *Gutturalis*, double note, composée d'une espèce de note d'agrément (note lactée) et d'une note principale ; ces deux notes sont ordinairement à la même hauteur diatonique. On rencontre aussi la note lactée à un demi-ton plus bas que la note principale (*mi-fa*).

21. L'*Oriscus*, qui a une intime affinités avec

l'*Apostropha*, est un gracieux redoublement placé ordinairement sur le degré acoustique supérieur et qui suit immédiatement la note précédente.

22. La *Tramea*, appelée aussi *Sinuosa*, *Cephalicus* et plus tard *Plica descendens* (Plique descendante), représente un son principal et un autre moins élevé qui n'est autre chose qu'une inflexion vocale gracieuse et courte reliant immédiatement les notes suivantes avec celles qui précèdent. Dans le XIIe siècle on représentait ce caractère neumatique à peu près comme le nombre 9, et, dans la notation carrée des époques postérieures, elle avait une forme carrée descendante penchant un peu à droite et ayant ses deux côtés munis d'un trait vertical.

23. L'*Epiphonus* comme l'*Etaphonus*, la *Semivocalis*, le *Gnomo* et plus tard la *Plica ascendens* (Plique ascendante), a pareillement deux notes, l'une inférieure et l'autre supérieure ; mais la dernière, comme dans la *Tramea*, n'est qu'une courte note d'agrément. Dans l'écriture postérieure en note carrée, on exprimait seulement ce caractère par une forme carrée, qui tantôt sur le côté droit, tantôt sur les deux côtés, était munie d'un trait ascendant vertical.

24. Le *Scandicus* renferme trois sons, deux plus rapides et un plus prolongé, qui montent par degrés ou qui suivent l'échelle diatonique.

25. Le *Salicus* exprime, comme le *Scandicus*, trois sons, avec cette seule différence que le premier, en montant, saute un ou plusieurs degrés diatoniques.

26. Le *Climacus* se compose de la *Virga* suivie en descendant de deux points; la première note est la plus prolongée ; les deux autres sont plus rapides.

27. L'*Ancus* a une grande affinité avec la *Tramea*. A-t-il dans la notation une seule courbure ou inclinaison ? il faut le traiter et le considérer comme la *Tramea*. A-t-il deux crochets au côté droit? alors il a un son principal plus élevé et deux notes d'agrément descendantes et frappées brièvement.

28. Le *Quilisma* a la forme de plusieurs points qui s'enchaînent les uns aux autres et auxquels on ajoute à la fin un *Podatus*. On l'appelait *Tremula*, parce qu'on devait l'exécuter d'une voix vibrante imitant le son d'un cor ou d'une trompette (1) ; son exécution, de la part des chantres francs, était déjà, au temps de Charlemagne, d'une difficulté extrême, parce qu'avec la grossièreté naturelle de leur voix, ils ne pouvaient fléchir l'organe vocal et l'amener à l'émission d'un son trillé, nécessaire pour bien chanter ce signe neumatique (1). A l'époque du changement de notation, cette note d'agrément ne fut plus mise en pratique, mais on la traduisit par deux (rarement par trois) sons ascendants. Le *Quilisma*, la *Flexa*, la *Resupina*, la *Sinuosa* et la *Strophica* admettent les mêmes liaisons que celles qui se rencontrent avec le *Podatus*.

Tels étaient, en substance, les caractères fondamentaux des neumes d'après lesquels les chantres romains enseignaient à Saint-Gall ; on les retrouve encore aujourd'hui dans les anciens graduels-antiphonaires de Saint-Gall et des environs, et cela avec une uniformité si imposante qu'on ne peut plus élever aucun doute sur la nature de l'ancienne notation de saint Grégoire ou de Romain (2).

(1) « Est *vox tremula*, sicut est sonus flatus tubæ vel « cornu, et designatur per neumam quæ vocatur *Quilisma*. « (*Engelbertus, Lib. II, Cap.* 29). »

(1) « Omnes Franciæ cantores didicerunt notam Roma- « nam... excepto quod *tremulas* vel vinnulas, sive colli- « sibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte « exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in « gutture voces, quam potius exprimentes.

(*Vita Caroli M. per Monach. Engolismens.*).

(2) [Toutes les explications neumatiques que l'on vient de lire, ne manquent point d'intérêt; cependant elles ne nous paraissent pas toujours exactes et pourraient être présentées dans un meilleur ordre. En attendant la publication de mon opuscule intitulé : *Anatomie des Neumes*, je ferai seulement remarquer ici que le P. Schubiger donne comme des *neumes composés*, des signes qui ne font qu'entrer dans leur composition en qualité d'éléments partiels. — Les signes neumatiques auraient dû être rangés en deux classes : les *simples* et les *composés*. — Les simples sont : le *punctum*, l'*accentus acutus* (autrement dit *virga, virgula, apostropha*), et l'*accentus gravis*. — Les *composés* peuvent l'être de plusieurs manières.

Ils le sont d'abord par duplication, triplication, etc., d'un seul et même signe unissonique produisant le *pressus major* ou *minor*, la *bistropha* ou la *tristropha*, le *bipunctum* ou le *tripunctum*, selon que la réitération a lieu avec le point, la virgule ou l'apostrophe.

En second lieu, les neumes *composés* se forment naturellement avec les trois *simples* qui viennent d'être cités.

Le mélange des points non unissoniques produit le *trigon*.

Le point uni à la virgule donne naissance au *podatus*, au *scandicus*, au *climacus*. Le *cephalicus* (point ou signe ajouté à l'extrémité supérieure de la virgule) ne représentait jamais un neume composé, mais seulement la position de cette même virgule dans les neumes de transition.

L'accent aigu et l'accent grave réunis forment la *clinis* ou le *clivus*, etc., etc.

On conçoit, par cette méthode d'exposition, combien la synthèse neumatique devient chose facile.

(La suite aux prochains numéros).

LE PLAIN-CHANT. 6e ANNÉE. — Nos 8 et 9. — 15 JUIN et 15 JUILLET 1865. LA PAROISSE

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1864 : FRANCE, 12 FR. PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FR.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

HISTOIRE DE L'ÉCOLE DE CHANT DE SAINT-GALL

DU VIIIe AU XIIe SIÈCLE

(Suite)

Le P. Schubiger parle de neumes *longs* ou *brefs*, et semble oublier que, primitivement, la *virgule* représentait toujours un son plus aigu que le point qui la précédait ou la suivait, et que l'*accent grave*, toujours inférieur quant au son à celui que représentait la *virgule*, pouvait être cependant plus élevé, dans l'échelle diatonique, que le point lui-même. Dans les neumes primitifs qui n'offraient aucune hauteur respective des sons, il fallait bien s'en tenir à l'idée grammaticale qu'offraient le point, l'apostrophe ou la virgule et l'accent grave, et appliquer exclusivement cette idée à l'*acuité* et à la *gravité* tonale. Supposer que ces trois éléments représentaient alors des valeurs temporaires, c'est nier la raison d'être de la notation de la musique mesurée qui, vers le XIe siècle, a pris les différents signes neumatiques de la notation du plain-chant pour *figurer* les valeurs temporaires dont elle avait besoin afin de constituer *un art spécial*. C'est ce que j'ai enseigné, le premier, dans mes *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe* et dans mes *Études sur la restauration du Chant Grégorien au* XIXe *siècle* (chap. I, pp. 6 et 7).

Indépendamment de la représentation générale de l'*acuité* et de la *gravité* des sons par le point, la virgule et l'accent grave, il y avait aussi, dans la notation neumatique, un moyen de désigner les notes *ut* et *fa* par un neume-clef : ce neume était le *pressus major* ou le *pressus minor*, comme je l'ai indiqué pour la première fois dans mes *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe*. « Le *pressus*, dit M. Ludovic Vitet, est-il une clef, comme *l'annonce* « M. Th. Nisard, comme M. de Coussemaker et M. Tardif « le disent expressément [après lui]? Pour qu'il en fût ainsi, « il faudrait que le *pressus* représentât toujours une seule « et même note, l'*ut* par exemple; tout au plus en pourrait- « il représenter deux, savoir l'*ut* et le *fa*, et faire ainsi « l'office tantôt de la clef de *fa*, tantôt de la clef d'*ut*, alter « native qui serait déjà pour le lecteur une cause d'hésita- « tion, sans toutefois qu'il en pût résulter une erreur irrépa- « rable. M. Vincent reconnait que, dans la plupart des cas, « le manuscrit de Montpellier justifie la théorie; mais il « s'en faut, dit-il, qu'il en soit toujours ainsi.... Eh bien : « nous avons compté tous les *pressus* que renferme le ma- « nuscrit de Montpellier, et ce dépouillement nous a permis « de constater plus de TROIS MILLE *pressus* traduits comme « ils devaient l'être, c'est-à dire par un *ut* ou par un *fa*. « Ainsi une fois sur trente, le scribe se serait trompé; est- « ce impossible ? et peut-on scientifiquement affirmer que la « notation neumatique n'a pas son signe indicateur équiva- « lent à nos clefs, parce que de loin en loin, dans un mau- « vais manuscrit, on a trouvé ce signe interprété fausse- « ment? (Article de M. Ludovic Vitet sur l'*Histoire de* « *l'Harmonie au moyen âge*, par M. de Coussemaker, « *Journal des Savants*, décembre 1853). »

Les neumes exprimaient la trémulation de la voix par une petite ligne brisée ou *quilisma*, comme je l'ai indiqué dans la Préface de ma copie de l'*Antiphonaire de Montpellier*. (Voir ma *Notice* sur cet *Antiphonaire*, Paris, E. Repos, 1864).

A part cette trémulation, la notation neumatique n'avait que deux signes de Notes *coulées* et *rapides* : la *plique ascendante* et la *plique descendante*. (Voir la *Notice* qui vient d'être indiquée, et mon article *Brève* dans le *Dictionnaire de Plain-Chant* de M. Joseph d'Ortigue. — TH. NISARD].

CHAPITRE III

Enseignement de Romain *(suite)*. — Il découvre une nouvelle notation au moyen de lettres qu'il ajoute aux anciens signes neumatiques. — Usage de cette invention dans le chant liturgique. — Signification de chaque lettre en particulier. — Cette signification est en partie fortifiée par l'emploi de mots écrits tout au long. — Propriétés particulières de la notation littérale de Romain : elles consistent en certains signes et en certains mots abrégés. — Différences qui existent entre cette notation et les autres notations littérales du chant grégorien.

Dans la pratique et l'emploi de la notation neumatique, Romain avait dû remarquer des difficultés de plus d'un genre, et il était convaincu de l'insuffisance, du vague et du manque de précision qu'elle offrait. Cette circonstance le conduisit à une découverte qui lui appartient en propre. Pour rendre plus facile son enseignement, et dans la pensée de faire connaître plus sûrement et plus facilement aux chantres la hauteur et la profondeur, la force et la faiblessse des sons, pour les rendre plus attentifs et plus adroits sur certains ornements du chant et du thème musical appris de vive voix, il avait, en manière d'explications, ajouté aux caractères neumatiques des lettres de l'alphabet dont chacune avait une signification spéciale (1).

Cette notation littérale ne tomba ni facilement ni vite dans l'oubli après la mort de son inventeur. Les nombreuses copies que, dans les IXe et Xe siècles on fit de son manuscrit à Saint-Gall et qui se répandirent de près et de loin, rendirent usuelles ailleurs, dans le chant liturgique, les lettres explicatives de Romain. Au IXe siècle, Notker Balbulus en dévoila le secret à son ami Lantpert, dans une lettre qu'il lui adressa (2).

(1) « In ipso (Antiphonario) quoque primus ille litteras al-
« phabeti significativas notulis, quibus visum est, aut susum
« aut jusum, aut ante aut retro assignari excogitavit. Quas
« postea cuidam amico quærenti Notker Balbulus dilucitavit
« (Ekkehard IV in Casibus S. Galli). »

(2) Voici le texte de la lettre : « Notker Lantperto fratri
« salutem. Quid singulæ litteræ in superscriptione significent
« cantilenæ, prout potui juxta tuam petitionem explanare
« curavi.
« a. Ut altius elevetur, admonet.
« b. Secundum litteras, quibus adjungitur, ut bene, mul-
« tum extollatur, vel gravetur, sive teneatur, belgicat.
« c. Ut cito, vel celeriter dicatur, certificat.
« d. Ut deprimatur, demonstrat.
« e. Ut equaliter sonetur, eloquitur.

A la fin du XIe siècle, le musicologue Aribon parlait de trois de ces lettres qu'il prend dans le même

« f. Ut cum fragore seu frendore feriatur, flagitat.
« g. Ut in gutture gradatim garruletur, genuine gratulatur.
« h. Ut tantum in scriptura aspirat, ita et in nota idipsum
« habitat.
« i. Jusum vel inferius insinuat, gratitudinemque pro g.
« interdum indicat.
« k. Licet apud Latinos nihil valeat, apud nos tamen Ale-
« mannos pro X graeca positum chlenche, id est
« clange clamitat.
« l. Levare lætatur.
« m. Mediocriter melodiam moderari mendicando memorat.
« n. Notare, hoc est noscitare notificat.
« o. Figuram sui in ore cantantis ordinat.
« p. Pressionem vel prensionem prædicat.
« q. In significationibus notarum cur quæritur ? cum etiam
« in verbis ad nihil aliud scribatur, nisi ut sequens
« u vim suam amittere quaeritur.
« r. Rectitudinem vel rasuram non abolitionis, sed cri-
« spationis rogitat.
« s. Susum vel sursum scandere sibilat.
« t. Trahere, vel tenere debere testatur.
« v. Licet amissa in sua, veluti valde vau græca, vel he-
« bræa, velificat.
« x. Quamvis latina verba per se inchoet, tamen exspe-
« ctare expetit.
« y. Apud Latinos nihil hymnizat.
« z. Vero et ipsa mere græca, et ob id haud necessaria
« Romanis, propter prædictam tamen R litteræ oc-
« cupationem ad alia requirere. In sua lingua, zitise
« require.

« Ubicumque autem duæ, vel tres, aut plures litteræ po-
« nuntur in uno loco, ex superiore interpretatione, maxi-
« meque illa, quam de b. dixi, quid sibi velint, facile po-
« terit adverti. Salutant te Ellinici fratres ; monentes te fieri
« de ratione embolismi triennis, ut absque errore gnarus
« esse valeas biennis contempto precio divitiarum Xerxis. »

[Canisius avouait qu'il ne oomprenait pas quelles pouvaient être les lettres alphabétiques dont parle ici Notker : — « *Quæ sint illæ litteræ catilenæ*, *non capio ego*, *fide-*
« *liter tamen descripta sunt quæcumque sequebantur.*
« (Antiquæ lect., t. V, p. 739).

Dom Mabillon n'a pas su imiter la réserve de Canisius. Ce docte bénédictin dit quelques mots sur l'histoire de la no-

sens que le chantre Romain et Notker Balbulus (1).

Il s'agit maintenant de connaître la signification de ces lettres et les fondements sur lesquels se base leur explication. Nous avertissons le lecteur que les principes et les règles qui vont suivre, résultent de la comparaison des détails donnés par Notker avec les manuscrits les plus respectables qui contiennent cette notation et les plus anciennes et les plus exactes traductions qu'on en ait faites.

1. La lettre A (*altius*) demande que la note sur laquelle elle est placée soit chantée d'une voix plus élevée. Comme exemple, nous apportons (*Monumenta* n° 3) le verset de l'Introït du troisième dimanche de l'Avent : *Benedixisti, Domine.* Le fac-simile en est exécuté d'après le manuscrit des Ermites, n° 121, où l'on trouve beaucoup de lettres romaniennes. Nous voyons la lettre *a* immédiatement sur la première syllabe ; cela signifie que la syllabe *Be* doit être chantée plus haut que la dernière note du précédent introït qui se termine par la note *ré*. On peut comparer la traduction ci-jointe (sous le n° 4), d'après un manuscrit guidonien.

2. La lettre B (*bene*), signifie, selon la lettre subséquente à laquelle elle jointe, un renforcement, comme lb (*levetur bene*), une plus forte émission de voix; bt (*bene teneatur*), un prolongement plus marqué. Comme exemple, nous donnons (*Monumenta*, n° 5) le commencement de la communion pour la fête de la Dédicace tirée du même manuscrit, et (n° 6), une traduction en notation moderne d'après le manuscrit d'Engelberg (n°s 14, 25). Au mot *domus* apparaît lb (*levetur bene*).

3. La lettre C (*celeriter*, *cito*) demande une exécution rapide des notes auxquelles elle se trouve jointe. Le plus souvent elle est employée avec le *Climacus*, la *Clinis* ou les *points*. Comme exemple nous apportons l'*alleluia* du graduel du troisième dimanche après Pâques; il est tiré (n° 7) du manuscrit de Saint-Gall (n° 8), de celui d'Einsiedeln 121 (n° 9), du fragm. 1 d'Eins. Il est écrit en neumes sur une ligne rouge, et enfin (n° 10) il est traduit en notation moderne. Dans les n°s 8 et 9, à la syllabe *al*, on voit la lettre *c*.

4. La lettre D (*deprimatur*) signifie un abaissement de la voix; on ne trouve nulle part son application; il paraît que l'on a préféré lui substituer la lettre *i*.

5. La lettre E (*equaliter*) se place entre deux notes et signifie que la note suivante doit avoir la même élévation que celle qui la précède immédiatement. Plus souvent on la trouve à la fin d'un morceau qui doit être répété. Dans ce cas, elle signifie que le premier et le dernier son de la pièce doivent avoir exactement la même élévation. C'est de cette manière qu'elle se présente dans l'exemple n° 3 à la fin, après *ao* (Jacob), et dans ce cas il faut que le premier son de l'introït : *Gaudete in Domino*, commence aussi par la note *ré*. Pour d'autres exemples sur l'usage de cette lettre, consultez, aux Monuments, les n°s 3 et 6, entre les mots : *mea domus*; n°s 8 et 10, entre les syllabes *luya*; on pourrait citer beaucoup d'autres exemples.

6. La lettre F (*cum fragore feriatur*) signifie une exécution d'une voix plus forte. On la trouve d'ailleurs très-rarement employée. Dans le manuscrit d'Einsiedeln 121, à l'office de saint Sylvestre, on la rencontre employée avec un Scandicus de quatre notes.

7. La lettre G (*gradatim, garruletur*) exige une élévation graduée de la voix. On ne la rencontre que rarement. Le *Scandicus*, le *Salicus* ou *Gradatus* (d'où *gradatim*) sont les notes à côté desquelles elle se place. On ne la trouve pas avec d'autres caractères neumatiques.

8. La lettre H (*aspirat*) demande qu'on fasse une apiration dans le chant comme dans la lecture. On la trouve à peine employée quelquefois.

9. La lettre I (*jusum, inferius*) signifie que la note où elle est placée doit être chantée plus bas que celle qui la précède. Est-elle au commencement d'une pièce? elle signifie simplement une intonation faite un peu plus bas. Elle est employée

tation musicale, à propos des lettres de Notker. Analysant le récit d'Ekkéhard le jeune, il affirme que Romain employa, *le premier*, les lettres de l'alphabet pour indiquer les notes musicales : *Eumque primum esse, qui litteras alphabeti, pro notulis cantus apposuerit* : affirmation monstrueuse qui ne peut s'excuser, que rien ne peut justifier ! A la fin du IXe siècle, ajoute dom Mabillon, l'usage en musique des *lettres-notes* était en désuétude, témoin l'épître de Notker qui doit les expliquer à Lantpert : « Sub finem sæculi noni « jam obsoletus erat litterarum usus, ut intelligitur ex quæ- « stione Lantperti, sancti Galli monachi, qui Notkerum Bal- « bulum de earum significatione interrogavit. » — Une fois cramponné à ce faux point de départ historique, dom Mabillon s'éloigne de plus en plus du vrai. Vers le commencement du Xe siècle, dit-il, les notes à queue furent inventées, mais employées sans lignes : « Postmodum inventæ sunt notulæ « caudatæ, sed absque lineolis. » — Au XIe siècle enfin, Guido d'Arezzo inventa les notes de forme rhomboïde qu'il plaça sur une portée musicale; ces notes sont encore en usage aujourd'hui : « Denique sæculo undecimo, additis a « Guidone Aretino lineolis, inventi sunt rhombi, quibus etiam « nunc utimur (*Annal. Benedict.* t. IV, p. 688). » Chacune de ces étranges affirmations contient une erreur... — (Voir mes *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe*, § XI). — TH. NISARD].

(1) « In antiquioribus Antiphonariis, c, t, m reperimus « persæpe, quæ *celeritatem*, *tarditatem*, *mediocritatem* « innuunt (Aribon, apud Gerberti *Scriptores* II). »

de plusieurs manières. Comme exemple on peut consulter (parmi les monuments, nos 3 et 6) le mot *orationis* où elle se trouve placée sur la première syllabe.

10. La lettre K (chez les Allemands *clenche*, c'es-à-dire *clangè clamitat*), est très-rarement employée. Sa signification doit se déterminer par l'étymologie allemande. Dans le dialecte allemand-suisse, on s'en sert encore maintenant en parlant d'une cloche qu'on tinte à plusieurs reprises ; de là la phrase : « *die glocke klänkt,* » *la cloche retentit.* » Dans un manuscrit d'Engelberg (14/25) du XIVe siècle, on trouve ces paroles latines : *Ut queant laxis resonare fibris, mira gestorum famuli tuorum,* ainsi traduites : « Que la voix de vos serviteurs s'élève surtout claire et retentissante, qu'elle se donne un libre essor pour raconter l'éclat de vos ouvrages et de vos merveilles (1). » De là il faut conclure que l'ancien mot allemand *clenche* a la même signification que le mot latin *resonare*, résonner, répéter un son. La *Bivirga* et la *Bistropha* étaient les caractères neumatiques avec lesquels la lettre *k* était employée, ce qui signifiait que ce signe musical ne devait pas être considéré comme un seul et même son, mais comme deux sons, et que, dans l'exécution il fallait faire entendre deux sons d'égale élévation acoustique. Sur cette question on a des éclaircissements par les monuments, no 11 du manuscrit de Saint-Gall, 359, no 12 du manuscrit d'Einsied. 121 ; et du même, no 13, une traduction tirée d'un fragment du XIIIe siècle. Il est emprunté au graduel *Tecum principium* de la messe de Minuit (fête de Noël). Au mot *die*, on trouve l'emploi et la signification de cette lettre.

11. La lettre L (*levare lætatur*) signifie une élévation de la voix. Comparez aux Monuments, nos 5 et 6, le mots *domus*, et plus loin, nos 12 et 13, les mots *in die*.

12. La lettre M (*mediocriter*) se trouve rarement seule, et lorsqu'elle l'est, elle signifie une exécution *modérément rapide*. Le plus souvent elle se trouve liée avec d'autres lettres, telles que : *a*, *m*, *altum mediocriter* (modérément élevé) ; *mc* (*mediocriter cito*) ; *im* (*inferius mediocriter*, un peu plus bas), etc. On la trouve employée (Monuments, no 5) au mot *mea* ; nos 11 et 12, au mot *Tecum* (*lms*, *levetur mediocriter sursum*), et no 11, au mot *principium*.

13. La lettre N (*notare notificat*) n'a dans l'écriture romanienne aucune autre signification que celle de ces paroles : *nota bene*, c'est-à-dire que le chantre ou le lecteur doit faire attention. On ne l'emploie que très-rarement ; le copiste s'en servait pour rendre le chantre attentif sur un caractère neumatique extraordinaire, comme c'est le cas dans le manuscrit des Ermites, no 121, page 43.

14. La lettre O (*figuram sui in ore cantantis ordinat*) demandait du chantre, pendant qu'il exécutait, qu'il ouvrît convenablement la bouche et qu'il imitât pour ainsi dire la figure de cette lettre par les mouvements des lèvres. On ne s'en servait jamais.

15. La lettre P (*pressionem prædicat*) demande une inflexion vocale ascendante ou descendante ; elle apparaît usitée très-souvent sur la *Clinis*, le *Podatus* et leurs composés (voyez comme exemples, dans les Monuments, nos 14 et 15, une phrase tirée du chant de Pâques : *cum rex gloriæ Christus* ; le premier no est tiré du manuscrit d'Eins. 121, et le second, du manuscrit 33 de la même bibliothèque. Au mot *nocte*, on trouve l'emploi de la lettre *p*.

16. La lettre Q (*cur queretur*) n'est qu'un signe d'interrogation ; on ne la trouve pas dans les anciens chants.

17. La lettre R signifiait selon Notker : *rectitudinem vel rasuram non abolitionis, sed crispationis rogitat*. On ne s'en servait pas.

18. La lettre S, anciennement *f* (*sursum, susum*) est celle qu'on rencontre presque le plus souvent, et ce signe placé sur une note signifie que celle-ci doit être chantée plus haut que la précédente. On doit comparer, entr'eux dans les *Monuments*, les exemples nos 14 et 15 où cette lettre se trouve deux fois sur les deux derniers mots.

19. La lettre T (*trahatur, teneatur*) signifie qu'il faut tenir plus longtemps la note respective. Comparez les exemples nos 16 et 17 empruntés aux mêmes chants et aux mêmes manuscrits qu'à l'article 18. Sur la première note du *Pes flexus*, au mot *principium*, paraît la lettre en question.

20. La lettre V (*valde*) était rarement employée et ne servait qu'à fortifier la signification d'autres lettres ; on la joignait à la lettre *l*, comme : *lv* (*levetur valde*) ou à la lettre *i* : *iv* (*inferius valde*, très-bas). C'est dans ce sens qu'on la trouve, nos 16 et 17, au mot *principium* où la seconde note monte d'une quinte.

21. La lettre X (*expectare expetit*) signifie une halte, un point de repos dans le chant. On l'employait plus souvent avec la *Tristropha*, la *Bivirga* et la *Trivirga*. Dans l'exemple nos 18 et 19 qui contient une antienne de Pâques tirée du manuscrit de Saint-Gall 391, cette lettre se trouve placée devant le mot *Angelus* où le sens des paroles demande un repos.

(1) « Das hell ufklimme diner Diener stimme zu klenke « sunder, (funder) dine werk din wunder, etc. »

22. La lettre Y (*nihil hymnisat*) ne signifie rien et ne s'employait jamais.

23. La lettre Z (*haud necessaria Romanis*) ne se trouve pareillement pas employée.

Quand on rencontre toujours deux, trois ou plusieurs lettres au même endroit, c'est ce qu'on vient de dire qui sert à les expliquer, surtout par rapport à la lettre *b*. On se fera une idée d'autant plus claire de la pratique de la notation de Romain, qu'on poursuivra d'une manière plus constante et plus sérieuse la comparaison des exemples n°s 20 et 21, le premier tiré d'un antiphonaire qui date du commencement du xe siècle, et le dernier, d'un fragment du commencement du XIIIe siècle. Celui-ci se présente surtout comme un excellent moyen de déchiffrer, de traduire et de lire le n° 20 en notation moderne (1).

On trouve des exemples où les explications de Romain et une définition plus précise des caractères neumatiques ne se font pas seulement par de simples lettres, mais par des mots écrits et copiés en entiers et dans le sens du système de Romain et de Notker. Le manuscrit de Saint-Gall, n° 381, contient (pp. 50 à 144) les versets des psaumes qui suivent immédiatement les introïts et les communions de l'office de la messe; on y indique par un mot écrit tout au long, si celui qui entonne ou dirige le chant doit entonner de nouveau les antiennes qu'il fallait répéter sur un ton plus haut, moins haut ou sur le même ton que celui par lequel le verset finit. Les expressions qu'on y rencontre sont les suivantes :

Incipe jusum — commencez par un son grave l'antienne à répéter;

Altius — plus haut;

Inferius — plus bas (en abrégé *infer.*)

Equaliter — dans le même ton (en abrégé *equal.*);

Jusum mediocriter — un peu plus bas;

Altius mediocriter — un peu plus haut.

On voit par là que ces expressions s'accordent parfaitement avec l'explication donnée plus haut des lettres de Romain, et que, par leur moyen, le chantre rapprochant la hauteur et la profondeur des intonations, peut, au mot *equaliter*, déterminer l'une et l'autre avec une pleine précision, du moins en comparant l'intonation à faire avec la dernière note du verset.

Il y a encore quelques propriétés particulières aux lettres de Romain dont Notker n'a pas parlé et qu'il est nécessaire de rappeler ici. Car on rencontre plus d'une fois un trait horizontal tiré sur plusieurs lignes de signes neumatiques, et qui, partant d'une lettre romanienne, parcourt une certaine distance. Cette ligne signifie simplement que la lettre doit avoir le même effet musical sur toutes les notes qui se trouvent sous la ligne. C'est avec les lettres *c e et t* que cette ligne et ce prolongement ont lieu. Dans le manuscrit si souvent rappelé d'Einsiedeln (n° 121, page 76), on en trouve le dessin ainsi conçu : *c* ——————, ∩ ∩ ∩

(1) Il est bon de faire suivre ici un parallèle de cette nature, soit en guise de coup d'œil rétrospectif sur la notation primitive, soit par rapport aux lettres explicatives de Romain. Au n° 20, la syllabe *do* a quatre sons; on les désigne par deux points ascendants et par la *Flexa*. La lettre *e* (*celeriter*) se rapporte à la *Flexa* qu'on doit chanter un peu plus rapidement. Des points ascendants sont pareillement donnés dans de bonnes traductions comme des sons ascendants; il en est ainsi au N° 21. La *Tristropha*, à la syllabe *mi*, vaut trois sons égaux diatoniquement, comme le montre la traduction; la syllabe *nus* avec sa *virga* est également exprimée par un seul et même son. La lettre *e* au-dessus de la syllabe *di* demande que le premier son soit le même que celui qui précède immédiatement la syllabe *nus;* les deux sons plus hauts suivants, au N° 20, forment une *Bistropha*, la syllabe *xit* a une marque neumatique semblable à ces deux sons. Tout se trouve exactement traduit au N° 21. A la syllabe *ad*, à cause de l'*i* (*inferius*), l'*Epiphonus* doit être chanté plus bas que la note qui précède. Entre les syilabes *mi* et *fi*, la lettre *e* marque l'égalité des deux sons et tout cela est exactement donné et traduit en notation nouvelle au N° 21 des *Monuments*. De même aux paroles : *Filius meus es tu*, nous ne rencontrons pas la plus insignifiante des difficultés, ni la moindre des contradictions, car la *Flexa*, la *Virga*, la *Flexa*, le *Pes* et le *Pes* surmonté de deux points (*pes sub bipunctis*) apparaissent suffisamment traduits. La lettre *s*, posée sur la syllabe *e*, veut que la note qui suit immédiatement, ait une élévation de voix comparativement plus forte et plus grande que sur la note qui précède, comme *m* devant la *Flexa* exige et signifie une modulation modérément élevée. Ces deux nuances ont été observées dans la traduction. La *Tristropha* de la syllabe *go* est bien traduite, et, si cette *Tristropha* n'apparait dans la traduction à la syllabe *ho* qu'avec une *Bistropha*, c'est une faute d'écriture sans conséquence, puisque dans l'exécution de ces deux signes neumatiques, on remarque à peine une différence. L'antienne de l'introït est suivie du verset du psaume qui, au N° 20, depuis la troisième syllabe, n'est exprimé que par les voyelles qu'on y voit. Ecrit en entier, le texte serait : *Quare fremuerunt gentes, et populi meditati sunt inania*. De pareilles abréviations se rencontrent presque partout dans ce manuscrit au verset de l'introït. A la première syllabe du mot *quare*, on voit les lettres de Romain *im* (*inferius mediocriter*, un peu plus bas), ce qu'on a observé exactement dans la traduction. Puisque la mélodie du ton des psaumes ou versets est suffisamment exprimée par les simples voyelles *euouae* (*sæculorum amen*), de même le manuscrit du N° 21 se contente de reproduire le commencement et la fin du verset. Qu'on remarque cette entière et exacte uniformité d'écriture aux mots : *meditati sunt inania*, mots qui dans le manuscrit plus ancien du N° 20, sont exprimés par *eiaiuiaia*. Après le *Pes flexus*, à la fin du N° 20, vous voyez la lettre *e* de Romain : elle a pour but de signifier au chantre que la dernière note du verset doit être la même que la première de l'antienne *Dominus dixit*, antienne qui doit être répétée.

où la lettre *c* (cito) avec le tiret signifie que chacune des trois *Clinis* doit être exécutée rapidement. De plus, on trouve à la page 242 le passage suivant : *e* angelorum, où la lettre *e* avec la ligne horizontale prolongée sur *angelorum* annonce que les quatre notes ont le même degré diatonique. Enfin, à la page 57, la lettre *t* est placée sur deux *Clinis* où le trait tiré au-dessus des deux notes demande une exécution lente. L'emploi de cette ligne n'est pas chose rare.

Une autre propriété des lettres de Romain est formée par la *Clinis*, quand, à la partie supérieure, elle est munie d'une barre transversale. (Comparez, parmi les exemples des *Monuments*, le nº 5, au mot *mea*, le nº 16 au mot *principium*, et le nº 18, au mot *Domini*). On ne trouve cette marque que dans les manuscrits qui ont les lettres de Romain, et ce n'est proprement qu'une *Clinis* jointe à la lettre *t*. On l'exécutait un peu plus lentement que les *Clinis* privées du trait.

En parcourant les manuscrits qui contiennent les lettres de Romain, on rencontre souvent des expressions qui ne peuvent pas être expliquées par les lettres dont nous avons parlé plus haut, surtout si elles sont prises en particulier; mais elles deviennent claires, intelligibles par des mots écrits en entier, ou, comme c'est le cas général, par des mots abrégés qui ont une signification propre. Ces expressions et ces abréviations étaient parfaitement intelligibles aux contemporains de Notker; c'est pourquoi il n'a pas jugé nécessaire de les rappeler. Quoi qu'il en soit, il est certain que, pour les temps actuels, leur signification est parfois obscure. Nous allons cependant essayer d'en donner une explication.

Co, (au lieu de *conjungatur*, c'est-à-dire, *lié*). On trouve cette abréviation employée dans le manuscrit plusieurs fois mentionné d'Einsiedeln, nº 121, pages 304 et 332, où son emploi a lieu chaque fois sur deux *Clinis*. La liaison qui doit avoir lieu en ce cas, était si générale et si étendue, que les deux notes moyennes du groupe quaternaire sont réunies, dans l'exécution, en un seul et même son qu'on prolonge davantage; par exemple : *d c c a*, ou *c g g e*.

Len, (au lieu de *leniter*) était souvent employé et demandait une exécution douce, tendre et délicate.

Moll. (*molliter*), signifiait un chant mou, agréable.

Pulcre. Ce mot se trouve dans le manuscrit ci-dessus mentionné, pag. 63, où l'on voit sur deux *Bivirga* qui se suivent immédiatement l'expression : *lm. pulcre* (*levetur mediocriter pulcre*, c'est-à-dire, élevez tant soit peu le ton de la mélodie en l'exécutant avec grâce et agrément).

Sep (*semper*). On rencontre souvent cette abréviation, dans le manuscrit cité, pag. 62, 63, 83. Avant cette expression il y a une autre lettre, par exemple : *t. sep.* (*teneatur semper*, toujours tenu ou lentement), chose qui se rapporte aux signes neumatiques qui se trouvent immédiatement placés dessus.

Similiter (pareillement, c'est-à-dire, même mélodie). Ce mot se trouve sur plusieurs signes neumatiques qui ont été précédés d'un groupe d'une configuration absolument identique et qui n'a d'autre signification que celle-ci : la phrase mélismatique qui précède doit être répétée d'une manière identique et uniforme.

Que si l'on vient à comparer la notation littérale de Romain avec les autres notations de cette espèce, on reconnaîtra immédiatement qu'elle se distingue de toute autre d'une manière frappante. Elle n'a pas plus de ressemblance, même éloignée, avec la relation grecque qui, seulement pour marquer les genres diatoniques, avait 288 caractères différents et qui s'exprimaient par des lettres grecques, tantôt en gros tantôt en petits caractères, écrits tout au long ou abrégés, placés verticalement ou horizontalement, sur le côté droit ou sur le côté gauche. Bacchius tenta, dans son ouvrage sur la musique, d'implanter chez les Latins cette notation difficile des Grecs, sans cependant la rendre usuelle dans l'Église. De même la première notation diffère d'une autre qui est très-ancienne et d'après laquelle les 15 premières notes de l'alphabet latin servaient à marquer les 15 cordes de la lyre (cithara) (1). On s'en servit quelquefois dans l'enseignement et pour l'usage du chant ecclésiastique (2); pareillement, les lettres de Romain, dans leur signification, diffèrent entièrement de celles dont l'usage est attribué sans raison fondée au pape saint Grégoire le Grand, notation qui consistait dans les sept pre-

(1) « Wie dien alten musicis *finfzen bouhstabo*, unde « finfzen seiten gnuoge douhte, unde sie woltin daz tui ci- « tare so manige seiten habeti.

(Notker Labeo, *De octo tonis*).

« Ces paroles sont à peu près intraduisibles pour qui ne connaît pas le patois de l'auteur à l'époque où il vivait. En voici le sens : « Les anciens musiciens avaient quinze lettres pour « signifier les quinze sons des quinze cordes de la lyre, du « luth, de la harpe. »

(2) L'*Antiphonaire de Montpellier*, où les chants liturgiques sont coordonnés d'après leurs espèces de modes, se trouve écrit de neumes traduits avec ces quinze lettres (*). De même un *Directorium cantus* d'Engelberg comprend aussi en partie cette espèce de notation. Les deux manuscrits étaient évidemment destinés à l'enseignement.

(*) [Et quelques *episèmes*. — TH. NISARD].

mières lettres de l'alphabet et qu'on employait de trois manières : pour l'octave inférieure, c'étaient des lettres majuscules ; — pour la supérieure, des lettres minuscules, — et pour les quatre premières notes de la troisième octave, ces mêmes lettres doubles et superposées comme : $\begin{matrix} a\ b\ c\ d \\ a\ b\ c\ d. \end{matrix}$ Ainsi que la première, cette dernière notation était employée très-rarement et pour le même motif (1). Il faut remarquer aussi que, comme la notation du bénédictin Hucbald qui ne comprenait que deux lettres F et I dont la place variée et la forme pouvaient exprimer les huit différents sons de l'échelle diatonique, n'était pas la notation de Romain, de même aussi les lettres de Romain n'avaient rien de commun avec celles de Hermann Contract, sinon que ce dernier conserva la signification de la lettre de Romain *e* (equaliter). Du reste, Hermann exprimait par des lettres empruntées à l'alphabet grec et latin les intervalles diatoniques d'un ton à l'autre ; étaient-elles munies de points ? les intervalles et les notes montaient ; en étaient-elles privées ? elles descendaient (1).

Par ce qui précède, on peut sans difficulté préciser la différence qui existe entre la notation de Romain et toutes les autres qui employaient les lettres. La littération de Romain n'avait pas pour but spécial de noter les sons, ainsi que leur élévation et leur profondeur, ce qui avait lieu dans les autres systèmes alphabétiques : elle servait à marquer et à désigner beaucoup de propriétés et de beautés d'exécution auxquelles les lettres des autres notateurs ne faisaient aucune attention; Romain venait en aide aux chantres pendant l'office divin même, les autres n'avaient pour but que de donner une connaissance pratique et exacte de la mélodie et des rapports respectifs des sons.

(1) La table qui donne les clefs de la psalmodie dans le manuscrit de Munich, n° 14,936 et la séquence de la Pentecôte : *Veni sancte Spiritus* dans le recueil de Saint-Gall, n° 380, portent toutes deux cette notation.

(1) [Nous renverrons ici les lecteurs à la monographie que nous avons consacrée à Hucbald de Saint-Amand dans l'*Illustration musicale*, recueil périodique publié par E. Repos. On y verra que le moine Hucbald se servait de l'*esprit rude* et de l'*esprit doux* de l'ancienne écriture grecque, avec quelques épisèmes modificateurs, pour représenter les tétracordes de l'échelle générale des sons.
TH. NISARD.]

CHAPITRE IV

Marque et désignation de la hauteur respective des sons par les neumes ou les lettres de Romain. — Valeur temporaire des notes. — Tons ou modes (1) du chant liturgique à l'époque de Romain. — Exposé des espèces de tons ou modes de notation de la psalmodie et de ses espèces. — Ouvrages de chant théoriques, didactiques et pratiques de l'école de Saint-Gall.

Malgré l'étendue de l'enseignement des neumes et des lettres de Romain, on ne pouvait cependant que rarement, avec leur seul secours, préciser avec sûreté la hauteur ou la profondeur acoustique des sons isolés et pris en particulier. Ayant sous les yeux une ligne de notation neumatique, un morceau qui comprenait plusieurs notes, telles que la *Clinis*, le *Podatus* et tous leurs composés, les chantres pouvaient absolument reconnaître, à la simple inspection, si parmi elles le second ou le troisième son devait être chanté plus haut ou plus bas que celui qui le précédait immédiatement; mais dès que cette liaison cessait et que le chantre passait à une nouvelle marque de son, il nageait dans une pleine incertitude par rapport à sa valeur diatonique. Même dans les pièces où les lettres de Romain *a*, *i*, *l* ou *f* marquaient l'ascension ou la chute de la voix, on ne trouvait aucune élévation de son pleinement déterminée et spécifiée.

Cependant, il y avait certains cas où le chantre rencontrait, soit dans la notation, soit dans les lettres, un point d'appui suffisamment sûr pour se faire une idée de la mélodie et déterminer la hauteur du son. Voici comment. La *Bivirga* et la *Trivirga*, la *Bistropha* et la *Tristropha* marquaient toujours le son de l'échelle diatonique qui est placé immédiatement au-dessus des deux demi-tons, c'est-à-dire que là où ces signes neumatiques se rencontraient, les anciens chantaient soit la note *fa*, soit la note *ut*. Dans toutes les traductions anciennes et fidèles du chant romain, les signes précédents nous apparaissent donnés et exécutés par l'une de ces notes: fait qui s'appuie sur mille preuves différentes (1).

Que l'on compare, pour éclaircissement et développement, les n°s 7, 8 et 9 à la syllabe *le*; plus loin, les n°s 11, 12 et 13 aux syllabes *in die*, et enfin les n°s 20 et 21, où se trouve l'introït tout entier de la seconde Messe de Minuit d'après le recueil d'Einsiedeln 121 et le fragment d'Einsiedeln 2, où la règle précitée trouve six fois son application (2).

La lettre de Romain *e* (equaliter) indiquait au chantre une hauteur de son au moins relativement déterminée, et son emploi lui donnait justement à ces endroits un moyen sûr, un signe, quand la marque neumatique le laissait pleinement dans l'incertitude.

Le chantre avait enfin un point d'appui sûr pour l'appréciation de la hauteur du son dans les morceaux de chant dont la tonalité et le mode étaient donnés par certaines lettres, ou se laissaient préciser par la notation neumatique, car, dans ce cas, le chantre pouvait au moins donner avec certitude le dernier son du morceau.

(1) On appelle en général *mode* en musique, l'ordre et la disposition respective des *tons* et des *demi-tons* de la gamme. Cette disposition s'opère, sinon dans le plain-chant, du moins en musique, de deux manières principales, et l'on distingue en conséquence deux modes, le *majeur* et le *mineur*.

(1) [Le premier, j'ai découvert et constaté le fait si important de la valeur du *pressus* majeur et mineur comme clef musicale des neumes. J'ai rapporté le fait dans mes *Études sur les anciennes musicales de l'Europe*. Il m'eût été agréable d'être, en cette circonstance, cité par le P. Schubiger. La chose en valait bien certainement la peine. — TH. NISARD.]

(2) Les signes neumatiques de cet introït s'accordent aussi parfaitement avec la leçon des plus anciens antiphonaires de Saint-Gall. En comparant au numéro 21 la nouvelle notation avec l'ancienne, l'ami de l'ancienne musique chorale ne rencontrera aucune dissemblance considérable avec l'ancienne méthode de notation. Au contraire, il verra que la notation neumatique et les lettres de Romain sont de nouveau données avec leur vraie signification. Il se convaincra d'avoir trouvé dans ce morceau musical une mélodie saine, pure et sans mélange, telle que devait l'offrir l'antiphonaire grégorien apporté par le chantre Romain.

Dans l'exemple n° 20, on reconnaissait à la simple notation du verset : *Quare fremuerunt gentes*... et par la série des notes qui suivent immédiatement, que l'introït : *Dominus dixit ad me*... se meut dans l'ambitus du second mode qui n'a d'autre finale ou terminaison que celle que nous appelons en style moderne le ton de *ré* mineur (1). Déjà cette donnée, dans l'ancienne notation, était possible pour tous les modes dans les introïts, les communions et les antiennes, etc. Voilà tout ce qu'on peut dire sur l'ancienne manière de marquer l'élévation déterminée des sons et l'art de conduire la mélodie (1).

Au temps de l'artiste Romain, et plusieurs siècles même après lui, les chants d'église n'étaient pas encore exécutés en notes d'égale valeur de durée (2).

Dans l'appréciation de la valeur temporaire des notes, on se dirigeait, du moins en classe, d'après la théorie et l'enseignement de l'art métrique musical qui avait une grande ressemblance avec la mesure poétique. En effet, comme une poésie se compose de vers, le vers de pieds (*pedes*) et enfin les pieds d'une ou de plusieurs syllabes, de même aussi on partageait un chant et on lui donnait les mêmes divisions et distinctions, comprenant un plus ou moins grand nombre de neumes partagés en une ou plusieurs notes. De cette manière, la distinction musicale correspondait à un vers métrique ; à un pied métrique correspondait le neume musical, et à une syllabe, le son ou la note (1). Comme le pied poétique pouvait être un spondée, un dispondée, un pyrrique, un dactyle, un anapeste, un ïambe, un trochée et ainsi de suite, de même aussi le pied musical y correspondait et se rapportait à la mesure métrique et prosodique qui lui était relative. Au spondée correspondait donc la notation de deux notes longues (par exemple deux *Virga* qui se suivaient immédiatement) ; au dispondée, le neume de quatre notes longues ; au trochée, le signe *Clinis* (2) ; à l'ïambe, le *Podatus* (3) ; au dactyle, le *Climacus* ; à l'anapeste, la *Virga* précédée de deux points, etc. C'est ainsi que les anciens chants, dans leurs combinaisons les plus variées, marchaient en quelque sorte *de pair* avec les pieds métriques, propriété qui, avec l'introduction des notes carrées, se perdit peu à peu et successivement pour le chant grégorien. L'enseignement de la musique métrique tomba complétement alors en oubli (4).

Du reste, quoiqu'il résulte certainement des des prétentions et des affirmations des écrivains musiciens antérieurs à Guido, que l'ancienne théorie des proportions musicales se dirigeât en quelque sorte d'après les lois de la prosodie et les règles que nous suivons en scandant, on ne peut révoquer en doute que cette théorie n'était pas appliquée dans toute sa sévérité et son étendue au chant liturgique, et qu'à cet égard on laissait au chantre un vaste champ libre. Ne sommes-nous pas autorisés à le croire par ce que rapportent les anciens écrivains, et par les lettres de Romain *e*

(1) On appelle *mélodie* une suite de sons qui ne se font pas entendre ensemble ou simultanément, mais d'une manière *successive*, *méthodique* et *propre* à former un *sens musical*.

(2) Les anciens écrivains qui ont traité de la musique et de l'exécution du chant liturgique s'accordent à dire qu'on faisait scrupuleusement attention au rhythme et au nombre, et que les sons dans la modulation étaient d'inégale longueur ou durée ; de là aussi l'origine de tant de traités sur la rhythmique, les accents et le nombre. Déjà Cassiodore disait de saint Augustin : *Scripsit et Pater Augustinus de Musica sex libros, in quibus humanam vocem* RHYTMICOS SONOS *et harmoniam modulabilem habere monstravit*.

Les anciens Instituts des Pères de Saint-Gall (*Instituta Patrum* dans Thomasi et Gerbert) exigent de la part des chantres les précautions suivantes : *Caveamus ne* NEUMAS *conjunctas nimia* MOROSITATE *vel disjunctas inepta* VELOCITATE conjungamus. A l'école de Charlemagne les jeunes élèves du chant romain l'apprenait d'après les principes du pied dans le vers musical, du rhythme et du nombre :

« Instituit pueros Idythun modulamine sacro
Utque sonos dulces decantent voce canora
Queis *pedibus*, *numeris*, rythmo stet musica, discunt. »

Sur le même sujet écrivirent aussi Aurélien de Réomé et Rémi d'Auxerre. Dans le IXe siècle, c'est surtout Hucbald qui s'est exprimé clairement là-dessus : « *Attendatur*, dit-il, *ubi* PRO« DUCTIORIBUS, *ubi* BREVIORIBUS *morulis utendum sit. Qua« tenus utiquæ syllabæ breves, quæ sunt long attenditur,* « *ita qui soni* PRODUCTI *quique* CORREPTI *esse debeant, ut* « *ea quæ diu, ad ea quæ non diu, legitime concurrant*, « *et veluti* METRICIS PEDIBUS *cantilena plaudatur... Sic* « *itaque est numerose canere, longis brevibusque sonis* « *ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel* « *contrahere magis quam oportet, sed infra* SCANDENDI « LEGEM VOCEM CONTINERE (Hucbald, dans Gerbert). »

(1) Cela était encore en usage à l'époque de Guido d'Arezzo, car voici ce qu'il écrit : « Non parva similitudo est « metris et cantibus; cum et neumæ loco sint pedum, et « distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, « illa vero spondaico, illa jambico metro decurrat. (Guido « dans Gerbert). »

(2) Dans le XIVe siècle, les auteurs musiciens Jean de Muris et Ottobi faisaient encore valoir le signe *Clinis* comme un flexure de deux notes dont la première était considérée comme longue (*longa*), et la seconde, brève (*brevis*).

(3) Octobi désigne aussi le *Podatus* comme deux notes dont la première est brève, et la seconde longue.

(4) Aribon vivait à la fin du XIe siècle. Après avoir fait mention de la manière dont, d'après les lettres de Romain, on marquait l'exécution rapide ou lente des notes, il ajoute : « Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus « inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet *propor« tionaliter* et *invenirent et canerent*, quæ consideratio « *jam dudum obiit, imo sepulta est* (Gerbert, *Script.* II, « page 227). »

Cet usage pouvait, il est vrai, être suranné à Freisingen où vivait Aribon, mais ailleurs, non. Voici ce qu'écrit Bernon de Reichenau : « Non audiendi sunt, qui dicunt, sine ratione « omnino consistere, quod in cantu aptæ numerositatis morem « nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem. »

m et *t*, qui, quoique s'appliquant à des sons différents, se trouvaient placées cependant sur les mêmes figures de notes, par exemple, sur la *Clinis* (1).

Puisque, d'après les témoignages des anciens professeurs de chant, les sons, par rapport à leur durée, étaient ou courts ou longs, comme les syllabes dans le vers métrique, on finit par appliquer comme il suit (et cela d'après l'enseignement oral, la tradition écrite et les lettres de Romain) cette valeur relative de durée aux notes prises en particulier (2).

Les points, seuls ou composés, valaient des notes brèves.

La *virga* avait la valeur d'une note longue.

La simple *clinis* consistait en une note longue et une brève ; la *clinis* marquée en haut d'un *t* valait deux longues ; était-elle surmontée d'un petit trait? elle avait la même valeur ; il en était de même si un *oriscus* lui était ajouté (3).

Le *podatus*, avec sa marque ordinaire, valait une note brève et une note longue ; si le premier son n'était pas marqué, ni désigné par un demi-cercle, mais par une petite ligne transversale, les deux notes étaient longues.

Le *climacus* représentait une note longue et deux brèves (4). C'est de cette manière qu'on comptait et traitait les autres neumes dans la composition desquels il entrait des points.

Le *scandicus* notait trois sons dont les deux premiers étaient brefs et le dernier long.

C'est d'après ce rapport de la valeur des sons que toutes les autres notations peuvent être traitées ou considérées, jusqu'à l'époque où l'on finit par introduire le système des portées à quatre lignes, avec des notes carrées, système dans lequel, à l'exception des anciens points, qui, comme notes brèves, restèrent marqués d'une forme particulière, toutes les notes eurent une valeur temporaire égale.

La tonalité de tous les chants liturgiques grégoriens, du temps de Romain et aussi loin que les monuments et les documents de cette nature nous permettent de remonter, n'était autre chose que le genre diatonique, dans l'échelle duquel deux tons entiers, on le sait, et un demi-ton s'alternent, et auquel aussi les huit modes anciens, savoir les quatre *authentiques* et les quatre *plagaux*, correspondent uniquement. Toutefois on ne peut nier que, parmi les anciens chants, nommément parmi les anciennes séquences (mélodies joyeuses), on ne trouve beaucoup d'exemples où, sur un seul et même morceau liturgique, se basent différents genres et auxquels se rattachent deux modes différents. Telles étaient les séquences (voyez les exemples n°s 11, 15, 23, 27, 31, etc. etc.) Mais il ne s'ensuit pas que les variantes, les phrases, les pièces qui s'en éloignent, doivent être considérées comme des éléments étrangers au genre ou mode diatonique ; on ne doit y voir en quelque sorte qu'une *transposition*, et, dans la nouvelle échelle qui s'introduisit, on retrouve encore deux tons entiers et un demi-ton qui s'alternent. Surtout il résulte de l'affirmation et de l'accord, soit des anciens musiciens qui ont écrit sur la matière, soit des plus anciennes tonalités qu'on puisse traduire et déchiffrer, il résulte, dis-je, une preuve péremptoire que le genre chromatique et enharmonique étaient absolument exclu du chant liturgique romain (1).

Les modes des chants se reconnaissaient et se marquaient d'une manière particulière à l'école de Romain de Saint-Gall. C'était au moyen, soit de certaines lettres qu'on ajoutait à la marge dans certains morceaux, soit d'une mélodie particulière à tel ou tel mode. Les lettres empruntées

(1) Proponat sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod *musicus non se tanta legis necessitate constringit*, quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate misceri permittit.
(*Guido, Microl. Cap.* 15).

(2) Ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili *brevium longorumque* sonorum copulatione componitur cantus.
(Berno *in Prologo ad Tonarium.*)

(3) Il y a des exemples où l'*oriscus* dans les traductions post-guidoniennes n'est pas traité comme une note proprement dite, mais où il semble réuni avec le deuxième son de la *Clinis* à une note soutenue plus longtemps par la voix.

(4) Les deux derniers points du *Climacus* paraissent toujours, dans les anciennes et les meilleures traductions, comme ayant la valeur de deux notes brèves. L'exécution traditionnelle des chants primitifs s'accorde parfaitement avec la règle que nous donnons. On n'a qu'à comparer la notation millénaire de l'intonation si connue du *Gloria in excelsis*, notation que nous apportons en exemple (Monumenta, n° 22, d'après le Codex 338 de Saint-Gall) et où la première syllabe de *Deo* porte un *Climacus*. L'usage de chanter plus rapidement les deux notes de la syllabe *De*, se trouve dans toutes les contrées et correspond entièrement à la plus ancienne traduction et à celle que nous en faisons au n° 23. C'est avec raison que Baini regarde cette mélodie comme antique ; l'exemple n° 22 du xe siècle en est une preuve.

(1) Déjà, du temps de Charlemagne, Albinus parle des quatre modes authentiques et des quatre plagaux et il désigne leurs noms comme des noms héréditaires, traditionnels et passés en coutume (*nomina usitata*). Aurélien de Réomé rapporte dans ses écrits que, jusqu'à son époque, les recueils liturgiques, soit de l'Église romaine, soit de l'Église grecque, se renfermaient dans les huit modes anciens, pour leurs *hymnes*, *répons*, *offertoires* et *communions*. Dans son ouvrage musical destiné au chant liturgique, Hucbald ne nous marque pas la distance de toutes les notes par un autre genre que par le diatonique, et il nous avertit d'une manière formelle que ce genre suffit au but de son écrit. Ses exemples simples et faciles à traduire n'offrent aucune trace du genre chromatique ou enharmonique, ils sont tous écrits dans le genre diatonique. Réginon de Prum divise la musique en naturelle et en artificielle, et il place le plain-chant dans la première catégorie.

à l'alphabet grec ou latin et destinées à signifier le mode dont il s'agissait, étaient les suivantes :

a marquait le		I mode,	anc. appelé			*authentus protus.*
e	»	»	II	»	»	» *plagis proti.*
i	»	»	III	»	»	» *authentus deuterus.*
o	»	»	IV	»	»	» *plagis deuteri.*
v	»	»	V	»	»	» *authentus tritus.*
H	»	»	VI	»	»	» *plagis triti.*
y	»	»	VII	»	»	» *authentus tetrardus.*
ω	»	»	VIII	»	»	» *plagis tetrardi* (1).

Tout d'abord, on n'exprimait par ces lettres que le mode respectif des antiennes des vêpres et des heures canoniales; plus tard, on les employa aussi pour les hymnes, les séquences et les autres morceaux de chant. Cette manière de marquer les modes avait-elle déjà été employée par saint Grégoire ou par Romain et son école? Qui avait eu ici l'initiative? Ce sont là des points sur lesquels l'histoire garde un complet silence ; cependant, il est certain que la chose remonte à une haute antiquité, et que déjà, aux X[e] et XI[e] siècles, elle était en usage, non-seulement à Saint-Gall, mais dans toute la contrée voisine. Les plus anciens vespéraux et antiphonaires de la bibliothèque de ce couvent (n[os]389, 390 et 391) portent partout cette marque dans leurs antiennes. Le cloître de Reichnau possédait trois anciens *Directoires du chant liturgique* marqués de la même manière : c'étaient les n[os] 59, 74 et 80 ; notons de plus l'antiphonaire n° 16, et l'office de saint Fintan (n° 103), où les modes sont spécifiés comme dans les manuscrits de Saint-Gall (1). La bibliothèque des Ermites a un *Breviarium antiquissimum* (n° 83), un fragment (Cod. 1) avec hymnes, séquences, *gloria*, etc., et différents fragments d'antiphonaires avec les mêmes données de modes. Enfin, il y a aussi les manuscrits d'Engelberg 1 4/23, 1 4/5, 1 5/9, 1 2/22 qui ont les mêmes lettres.

Il y avait une autre manière de marquer et de connaître, à l'école de Romain, les modes des introïts et des communions pour l'office de la messe. Le signe neumatique du chant et de la mélodie des psaumes étant donné à chaque verset qui suivait les introïts, et, auparavant, les communions, donnait aussi au chantre la tonalité du morceau qui précédait.

Comme on l'a déjà dit, le verset avait en effet toujours le même mode que l'antienne qui précédait. Ainsi, un chantre pouvait déjà, au moyen de la mélodie du verset déterminée par les neumes,

Tandis que la musique artificielle permet des demi-tons, la musique naturelle, si l'on en excepte la gamme, n'en admet point. *In naturali musica omnes octo toni nullum recipiunt semitonium, nec diesin, nec apotomen*, etc... Odon de Cluny s'exprime encore plus clairement quand il dit dans son ouvrage : « le genre que nous avons traité « (savoir le genre diatonique) se recommande, d'après « l'opinion et la manière de voir des musiciens les plus « expérimentés et des hommes les plus éminents en sainteté, « par son exécution plus juste, plus aimable et plus na- « turelle, et nous offre toutes les qualités d'un genre parfait ; « car saint Grégoire dont l'Église a imité très-fidèlement « tous les exemples, a écrit son antiphonaire en ce « genre, il l'a livré tel à l'Église et a instruit lui-même ses « élèves d'après ces principes. »

[A toutes ces affirmations du P. Schubiger, nous ne ferons qu'une réponse : c'est que le chant ambrosien était chromatique, et que, d'après Réginon de Prum lui-même, l'hymne *Ut queant laxis* l'était également. On peut voir sur cette grave question mes *Études sur la restauration du chant grégorien au* XIX[e] *siècle*, — ma dissertation *sur la musique des Odes d'Horace*, et ma *Monographie littéraire et musicale* par M. Normand, ancien supérieur du collège d'Enghien (Belgique).

Th. NISARD.]

(1) Ambroise avait adopté quatre tons ou modes de la musique grecque, le Dorien, le Phrygien, le Lydien et le Mixolydien, ou, pour parler plus exactement, l'Hyperdorien, l'Hyperphrygien, l'Hyperlydien et l'Hypermixolydien. On les appelle *authentes*, *authentiques* ou aussi *impairs* parce que leur modulation roule principalement au-dessus de leur tonique ou finale; ce qu'indique la préposition grecque *Hyper* qui signifie *au-dessus*. Saint Grégoire en augmenta le nombre de quatre, en ajoutant à chacun des *authentes* son *plagal* appelé aussi *pair* ou correspondant basé sur la *même finale*, mais dont la modulation s'étend à peu près autant au-dessous qu'au-dessus de cette tonique ou finale. On nomme ceux-ci Hypodorien, Hypophrygien, Hypolydien et Hypomixolydien. La préposition *Hypo* signifie *sous* ou *au-dessous*. Voici le tableau de ces huit tons, avec la suite des notes que renferme l'étendue ordinaire de leur modulation respective. Le nom de la note en lettres majuscules indique la finale du ton et celui qui est en lettres italiques représente sa dominante. Le chiffre marque l'ordre des tons.

Authentiques :		Hyperdorien
	1.	RÉ, mi, fa, sol, *la*, si, do, ré.
		Hyperphrygien
	3.	MI, fa, sol, la, si, *do*, ré, mi.
		Hyperlydien
	5.	FA, sol, la, si, *do*, ré, mi, fa.
		Hypermixolydien
	7.	SOL, la, si, do, *ré*, mi fa, sol.
Plagaux :		Hypodorien
	2.	la, si, do, RÉ, mi, *fa*, sol, la.
		Hypophrygien
	4.	si, do, ré, MI, fa, sol, *la*, si.
		Hypolydien
	6.	do, ré, mi, FA, sol, *la*, si, do.
		Hypomixolydien
	8.	ré, mi, fa, SOL, la, si, *do*, ré.

On voit d'après ce tableau, que la finale des *authentes* est au bas de la gamme du ton, et qu'elle se trouve à peu près au milieu dans les modes plagaux.

[Voir, sur l'origine de la division des modes du plain-chant en authentes et en plagaux, ma *Méthode populaire de Plain-Chant ;* 3[e] édition, Paris, E. Repos. Th. NISARD.]

(1) L'antiphonaire n° 16 de Reichnau appartenant au XV[e] siècle est, sans contredit, l'ouvrage le plus moderne qui ait conservé l'ancienne manière de désigner les modes. Il est écrit en tonalité de plein-chant avec quatre lignes rouges et marqué toujours avec les lettres citées, lettres qui, à cette époque, n'étaient plus en usage depuis très-longtemps.

spécifier le mode qui s'offrait à lui et qui correspondait à l'antienne, puisque chaque mode avait sa propre mélodie et sa marque. La première note du verset était-elle, par exemple, un *podatus?* le chantre avait un moyen sûr de connaître qu'il avait à faire avec le 6e mode ou que le verset était de ce mode, puisqu'aucun autre ton ou chant de psaume ne commence avec cette note. Si le verset commençait par une *virga transversale* que suivit une *clinis*, on était pareillement assuré que la mélodie appartenait au 8e mode, puisque cette tonalité se distingue par là des sept autres. C'est donc de cette manière, c'est-à-dire par les notes du verset qu'on pouvait déterminer le mode de tous les introïts de l'année ecclésiastique et liturgique. La même chose eut lieu jusqu'au Xe siècle pour l'antienne de la communion ; car, dès l'antiquité chrétienne, on ajoutait à ce chant un psaume ou au moins un verset de psaume qui avait le même mode, la même tonalité que celle à laquelle appartenait la communion (1). C'est pour cette raison que, dans le recueil de Saint-Gall (n° 381), on trouve non-seulement les versets de l'introït, mais encore ceux de la communion, marqués tout particulièrement et avec la mélodie entière du psaume C'est le même cas pour le recueil d'Einsiedeln n° 121, où sont pareillement et aussi complétement traités les versets de la communion pour toute l'année ; ce Codex est écrit en neumes et avec les lettres de Romain. On n'avait donc besoin que d'un peu d'exercice et de pratique pour déterminer le mode de la communion d'après la notation du chant de ces versets : à l'école de Saint-Gall surtout, nulle difficulté sérieuse ne pouvait embarrasser le chantre.

Comme déjà, dans l'antiquité, chaque mode du plain-chant avait sa mélodie propre, de même la plupart des tons psalmodiques avaient différentes terminaisons, finales ou conclusions, comme cela existe encore de nos jours, mais avec cette différence que le nombre des changements était beaucoup plus considérable qu'à présent (1). L'école de Saint-Gall marquait les finales de la manière qui suit.

Au verset de l'introït et de la communion, la finale était simplement marquée en neumes, sans indication différente ou placée ailleurs. Mais il n'en était pas ainsi des antiennes des heures canoniales où les terminaisons mélodiques étaient déterminées et spécifiées par des lettres choisies *ad hoc*. Comme en effet on marquait le mode du chant par les lettres *a e i o v H y* ω, de même pour spécifier la finale du psaume, on ajoutait une seconde lettre à l'une des précédentes. N'y avait-il, par exemple, dans la pièce de chant, qu'une lettre *a*, *e*, ou *i*, *u*, etc., on comprenait par cela même qu'il s'agissait de la terminaison régulière du mode respectif ; l'avait-on fait précéder de deux lettres, par exemple *ab*, *eb*, *oc* ou d'autres semblables ? on voulait toujours insinuer par là une différence déterminée de finale.

D'après les antiphonaires de Saint-Gall (nos 389, 390 et 391), le premier mode avait pour finales neuf terminaisons, neuf changements ou variantes (*differentiæ*) qui, dans les antiennes, étaient marquées de la manière suivante : *a*, *ab*, *ac*, *ad*, *ag*, *ah*, *ak*, *ap*, *aq*.

Cette manière de marquer les finales était même usitée au moyen âge dans tous les environs de Saint-Gall. D'après le manuscrit d'Engelberg (1 4/23), le second mode avait deux variantes dans la mélodie de la finale, savoir : *e* et *eb* ; le troisième, cinq, savoir : *i*, *ib*, *ic*, *ig*, *ih*. D'après le recueil n° 23 d'Einsiedeln, la psalmodie du 4e mode avait dans les antiennes sept variantes, savoir : *o*, *ob*, *oc*, *od*, *og*, *oh*, *ok* ; celle du 5e en avait deux : *v*, *vb* ; celle du 6e, une : H; celle du 7e, six, savoir : *y*, *yb*, *yc*, *yd*, *yg*, *yh* ; celle du 8e, cinq : ω, ω*b*, ω*c*, ω*d*, ω*g*. Cette manière de désigner la finale du chant des psaumes se trouvait dans tous les manuscrits précités où les tons sont notés avec des lettres. On en peut voir, dans ce volume (n° 18), l'exemple de l'antienne de

(1) Cet usage n'a plus lieu à présent qu'à l'office des morts le chant de la communion *Lux æterna perpetua* est suivi du verset *Requiem æternam* qui, dans la psalmodie, est du 8e mode.

(2) Dans le IXe siècle, de pareilles variantes mélodiques n'avaient pas seulement lieu pour les antiennes et les introïts, mais encore pour les offertoires, les communions, les invitatoires et les répons, tellement qu'Aurélien de Réomé en porte le nombre à 102. Ce qui prouve combien on y tenait et jusqu'à quel point on les considérait comme un ornement du plain-chant, c'est la force et la précision des paroles de cet écrivain qui dit : « Celui qui oserait augmenter ou « diminuer le nombre de ces différences, devrait s'atten- « dre (à moins que ma mémoire ne me fasse défaut) « à supporter le poids de la critique, de la récrimination et « de la réprobation, soit des chantres anciens, soit des mu- « siciens de notre époque. Ces huit tons avec leurs variantes « donnent du mouvement et produisent toute la grâce de « l'art musical ; ils ornent le chant de tout l'antiphonaire « comme des arbrisseaux et des buissons en fleur ornent « nos prairies et nos jardins : ils sont le plus réel embellis- « sement musical. » En effet, il est à regretter que les éditeurs du chant romain, aux XVIe et XVIIe siècles, n'aient pas voulu insérer et admettre beaucoup de ces respectables psalmodies. Ainsi, dans ces éditions, pour n'apporter ici qu'un seul exemple de cette nature, aux versets des introïts, on a négligé ces anciennes mélodies et on les a même changées quoiqu'elles fussent d'une beauté remarquable et qu'elles donnassent un attrait particulier au chant. Fait qui ne laisse pas sans raison le jugement d'un auteur contemporain (il était de Rome), lorsqu'il dit : « Codices in consilium non adhibuisse non miror eos, qui nostra ætate Antiphonaria emendarunt. Qui poterant enim, cum eos minime intelligerent? Sed operam non docisse ut intelligerent, id vero potius mirandum (Doni, *Dissertatio de Musica sacra*).

Pâques : *Ecce terræ motus...*, d'après le manuscrit n° 391 de Saint-Gall ; le mode et la psalmodie y sont marqués par les lettres *yc* à la marge de gauche. Dans l'exemple n° 24, emprunté à l'antiphonaire n° 83 d'Einsiedeln, on trouve la même manière de spécifier le mode et la finale ; la lettre *o*, placée à la marge droite, détermine pour cette antienne le 4e mode et la 1re variante de la psalmodie ; or, dans la traduction de ce morceau, que nous donnons au n° 25 d'après le recueil n° 23, page 425 d'Einsiedeln, recueil qui date du commencement du XIVe siècle, tout cela est parfaitement d'accord avec ce qui vient d'être dit.

Du reste, dans les antiphonaires, ces finales n'étaient pas, aux antiennes, marquées par une notation neumatique ; pour y suppléer, les chantres de l'école de Saint-Gall avaient une table particulière d'enseignement appelée *Diffinitiones octo tonorum*, où les huit modes et leurs finales étaient marqués en neumes et en lettres. Dans cette table, chaque mode commence avec une certaine forme mélodique, appelée depuis l'antiquité *Noeaeane* ou autrement, et cette forme ne servait qu'à rappeler au chantre les différentes finales des modes anciens. Puis venait l'intonation de la psalmodie avec le texte : *Gloria Patri... Sicut erat...* et le *sæculorum, Amen*, avec l'exposé de toutes les variantes qui se rencontrent dans le mode. Ces tables d'enseignement étaient ordinairement ajoutées aux autres livres de chant (1). C'est ainsi que l'antiphonaire de Saint-Gall (recueil 391) copié par le moine Hartker sur les anciens, en contient une de 10 pages. Les commencements de toutes les antiennes y sont coordonnés d'après les modes et les finales.

Plus tard, on se servit aussi du traité de Bernon de Reichnau sur les variétés des modes que Gerbert a édité d'après un manuscrit de Saint-Gall. La table donnée dans cet ouvrage n'est pas aussi étendue que la précédente : les différentes variantes de chaque mode y sont oubliées, et l'on ne trouve que la modulation principale pour les antiennes, quelques introïts, communions et répons.

Nous avons à mentionner un autre livre didactique plus étendu et relatif au plain-chant : c'était le *Directorium cantus*, dont, depuis l'antiquité, chaque cloître devait se pourvoir, et dans lequel, non-seulement toutes les prescriptions et particularités liturgiques du service divin étaient désignées, mais encore l'ordre et la suite de tout office et le commencement de tous les chants marqués en neumes. Les copies de cet ouvrage, qu'on possède encore à Saint-Gall (nos 445 et 532), sont de beaucoup plus anciennes que celles qu'on trouve encore dans d'autres cloîtres (1).

Il y avait quelque chose de semblable à ces tables de *Diffinitiones*, mais d'une étendue beaucoup plus significative : nous voulons parler du *Tonarius*, ouvrage didactique également indispensable aux chantres du moyen âge. Ce *Tonarius* ne comprenait pas seulement les différences de psalmodie avec la table des antiennes pour lesquelles chacune de ces différences avait lieu, mais encore l'exposé très-détaillé des modes pour les différents introïts, graduels, alleluia, offertoires, communions, répons et invitatoires qui sont contenus dans l'office de l'année liturgique (2).

Tels étaient les moyens écrits dont se servait l'école de chant de Romain pour l'enseignement de la musique sacrée. Grâce à eux, elle pouvait marcher d'un pas sûr dans la recherche et la détermination du *nombre* des sons qui appartiennent à chaque mot, à chaque syllabe ; de plus, il lui était facile d'arriver à spécifier, d'après l'état et la disposition des neumes, le degré d'élévation ou de gravité que devait réaliser la voix, dans le cas

(1) On trouve des tables de cette espèce dans les manuscrits d'Engelberg (n° 14/23) et de Reichnau (n° 59).

(1) Reichnau (aujourd'hui supprimé) possède trois de ces *Directorium* (recueils 59, 80 et 74) et Engelberg, le recueil 14/23. Pour donner au lecteur une idée de la description que donnent ces ouvrages de certaines fêtes et solennités particulières, nous rapportons ici, d'après le *Directorium* de Reichnau (recueil 59, page 113), la description de l'ordre de la fête de la Résurrection, qui, en quelque sorte, se passait d'une manière dramatique. Nous ferons seulement remarquer cette différence, que, dans l'original, les commencements des chants qu'on y rencontre, sont marqués en neumes. « Visitatur sepulchrum hoc ordine : Tres pre- « sbyteri sive diaconi albis cappis induti, capita humeralibus « velata habentes, singulique singula cum incenso turibula « in manibus tenentes pedetentim procedunt ad sepulchrum « Domini cantantes submissa voce Ant. : « *Quis revolvet.* » « Qua finita subsistunt non longe ab illis duobus fratribus, « qui induti dalmaticis velatis similiter capitibus, sedent « infra sepulchrum, quique statim quasi vice angelorum « illos tres, ad imitationem mulierum venientes ita compel- « lunt : Ant. « *Quem queritis.* » E contra isti : « *Jesum Na-* « *zarenum.* » Item illi : « *Non est hic.* » Tunc isti intrant « sepulchrum et illis iterum canentibus Ant. : « *Venite et* « *videte locum,* » thurificant locum, ubi crux posita erat, « nam antequam ad nocturnos pulsaretur sublata est a « custodibus ecclesiæ, sicque tollentes linteum reportant illud « inter se expansum, simul etiam gestantes turibula et « cantantes mediocri voce Ant. : « *Discant nunc judæi* » « regrediuntur alia via qua venerunt, et finita antiphona « ante introitum chori intrant tacentes et super gradum « sanctuarii consistentes, versa facie in chorum, et elevato « linteo præcelsa voce intonant ant. : « *Surrexit.* » Qua ab « ipsis percantata imponitur : *Te Deum laudamus*, et statim « omnia signa expulsantur. »

(2) Aussi, les ouvrages de musique recueillis dans les *Scriptores* de Gerbert, et qui sont dûs à la plume d'Aurélien de Réomé, d'Hucbald de, Réginon, d'Odon de Cluny, de Guido d'Arezzo, de Bernon de Reichnau, ne sont en grande partie autre chose que des tonaires semblables à celui dont nous parlons : ils étaient tous destinés à l'enseignement du chant ecclésiastique.

d'une ou de plusieurs notes isolées ou de telle ou telle lettre ; elle reconnaissait de plus beaucoup d'ornements propres à certains passages, comme aussi ces moyens la conduisait, dans une foule de morceaux et de chants, à déterminer le *mode* et les variantes de leur psalmodie. Cependant, il faut l'avouer : quelque significatives et avantageuses que fussent les données fournies aux chantres par cette écriture, il leur était impossible de s'en tenir uniquement à elles, de s'en contenter dans l'exécution de toute pièce, et par là même de conserver et de maintenir longtemps le chant ecclésiastique dans sa pureté primitive ; car, même avec de tels moyens et de telles précautions, on ne pouvait jamais déterminer, dans tous les cas, l'unité et la gravité absolue du son à émettre (1). Pour établir les bases solides de la pureté du chant, il fallait donc encore recourir à la tradition orale et à ces écoles dont le moyen âge nous offre l'existence dans la plupart des siéges épiscopaux et des cloîtres ; écoles qui, avec la coopération de professeurs savants et habiles, étaient chargées d'imprimer dans la mémoire des élèves et de transmettre à la postérité les mélodies par un enseignement de plusieurs années et par une pratique continuelle.

Malgré les inconvénients signalés plus haut, il est impossible de nier que l'écriture neumatique, surtout quand elle est accompagnée des lettres de Romain, n'ait rendu de nombreux et signalés services, et n'ait servi d'indicateur et de jalon à la mémoire du chantre dans beaucoup de cas douteux. Disons de plus : elle est encore, à l'heure qu'il est, le seul critérium qui nous reste pour prouver l'exactitude de beaucoup de chants anciens, et elle fournit des principes pour porter, avec une grande certitude, un jugement sur des copies ou sur des passages litigieux.

Pendant que l'école de Saint-Gall, grâce à l'enseignement de Romain, devenait extrêmement célèbre, le chantre Pierre, envoyé à Metz par l'ordre de Charlemagne, avait commencé dans cette ville l'enseignement du chant et rendu de grands services à la musique religieuse. Le bruit de leurs travaux, si féconds en résultats, parvint bientôt de l'une à l'autre de ces écoles, ce qui eût pour conséquence d'exciter entre leurs professeurs respectifs une rivalité célèbre : les uns faisaient tous leurs efforts pour surpasser les autres. Cet état de choses activa très-puissamment, dans les deux localités, le soin et les progrès de l'art, et fit naître entre elles un commerce scientifique qui durait encore à l'époque de Notker Balbulus. Les deux professeurs s'essayèrent en effet dans la composition du chant et firent des morceaux qu'on appelait dans l'antiquité *Jubilus* (joie). Ces compositions consistaient surtout dans une mélodie (*melisma*) prolongée et rattachée à la dernière syllabe du graduel, *melisma* qu'on exécutait autrefois sans aucune parole, et que l'on rencontre quelquefois sous la dénomination de *séquence*. On connaît encore deux des *séquences* composées par Pierre, à Metz ; on les appelait du nom de l'église où il travaillait « *Mettenses* (metzoises) » ; la plus courte se nommait « *Mettensis minor* », et la plus longue « *Mettensis major.* » Romain mit aussi au jour deux chants (*Jubilus*) qu'il composa pour Saint-Gall et leur donna des noms propres, savoir : « *Romana* et *Amœna* » (1).

Les créations musicales de ces deux chantres romains extraordinaires ne tombèrent pas facilement en oubli : on les exécutait encore plusieurs siècles après, pendant l'office divin. Elles furent plus tard non-seulement pourvues par Notker Balbulus de ces paroles dont on les trouve encore enrichies dans les anciens manuscrits de cette espèce, qu'on peut retrouver, mais elles ont eu l'honneur d'être traduites en notation moderne et usitées en partie jusqu'à la fin du XVIe siècle. A la mélodie *Metensis minor*, Notker adapta plus tard les paroles de la séquence : *Sancti belli celebremus* pour l'office de saint Maurice, *Laude dignum* (saint Othmar), et plus tard encore un auteur inconnu y adapta la séquence : *Pangat hymnum Augiensis* (fête de saint Janvier) (2). Nous donnons ce

(1) Là-dessus les auteurs mêmes qui vivaient à l'époque où l'on se servait encore de neumes, se sont exprimés d'une manière assez claire et précise ; tels sont Hucbald, Guido d'Arezzo, Odon de Cluny, Jean de Muris et d'autres. Voici les paroles du premier d'entre eux : « Hæ notæ (Neumæ *in-* « *certo* semper videntem ducunt *vestigio.* » Jean de Muris dit à son tour : « Cantus adhuc per hæc signa minus « perfecte cognoscitur, *nec per se quisquam eum potest* « *addiscere*, sed oportet, *ut aliunde audiatur* et longo « usu discatur. (*Summa Musicæ*). »

(1) Dein uterque, fama volante, studium alter alterius cum audisset, emulabantur pro laude et gloria, naturali gentis suæ more, ut alterum transcenderet. Memoriaque est dignum quantum hac emulatione locus uterque profecerit, et non solum in cantu, sed et in cæteris doctrinis excreverit. Fecerat quidem Petrus ibi *jubilos* ad sequentias, quas *Metenses* vocat, Romanus vero *romane* nobis e contra et *amœne* de suo jubilos modulaverat ; quos quidem post Notker, quibus videmus verbis ligabat. (Ekkehardi *Casus S. Galli*). Dans ce passage, Ekkehard a donné d'une manière précise, les mélodies qui appartiennent à Pierre et à Romain et les expressions de *Metenses*, *Romanæ*, *Amœnæ* qui, dans les plus anciens recueils manuscrits des séquences de Notker, sont ajoutées *comme titre* en tête de la mélodie et ne donnent lieu à aucune autre interprétation.

(2) Les recueils un peu complets des ouvrages de Notker ou les collections datant du Xe et du XIe siècle, soit de Saint-Gall, soit d'Eins ou d'Aln, possèdent toutes la première et la seconde de ces séquences ; elles les donnent avec le titre de : *Metensis minor* ; le manuscrit de Saint-Gall 546 les contient en notation nouvelle et c'est d'après ce manuscrit que nous les avons données dans les exemples. Ce manuscrit est une collection tirée de tout ce qu'il y a de plus ancien en fait de manuscrits, collection que Pierre-Joachim Brauder de Saint-Gall, entreprit à la prière de son abbé

remarquable morceau avec le texte de Notker sur saint Othmar au n° 1 des *Exemples*; il servira de souvenir et de monument rare à la louange du chantre romain Pierre, établi à Metz. On trouve sa mélodie *Metensis major* dans la séquence de Notker: *Nos Gordiani*, sur les martyrs saint Gordien et saint Epimaque, et dans celle qui commence par les mots: *Solemnitatem fratres charissimi* pour la fête de saint Léger (1).

A la mélodie festivale du chantre Romain et qui porte le titre de *Romana*, Notker adapta quatre différentes séquences, savoir : *Joannes Jesu Christo* sur saint Jean l'Évangéliste, *Laurentio David*, sur saint Laurent, *Exultet omnis ætas* sur la purification de Marie, et *Landantes triumphum Christi* pour les vêpres de la fête de Pâques (2). Le même auteur adapta de plus à la mélodie de Romain, intitulée : *Amœna*, trois textes de différentes séquences, savoir : *Carmen suo dilecto*, pour le premier dimanche après Pâques; *Blandis vocibus*, sur la fête des saints Innocents, et *Gaude semper serena*, sur sainte Marguerite (3).

Le passé a aussi conservé en notation moderne à l'ami de l'ancien plain-chant ces deux remarquables morceaux de Romain. Le lecteur les trouvera parmi les exemples (n[os] 2 et 3), le premier d'après le manuscrit de Saint-Gall (n° 546), le dernier d'après un fragment manuscrit (n° 1) d'Einsiedeln en notation moderne et avec une traduction aussi fidèle que possible (4). La position du ton, comme la valeur des signes d'élévation ou d'abaissement de la voix marqués dans l'original de ces pièces, sont, comme c'est le cas dans tous les exemples suivants, à l'exception des n[os] 46 et 52 où la mélodie se trouve un ton plus haut, sont, dis-je, bien observées et bien traduites. L'histoire trouve ainsi dans ces chants un précieux souvenir du professeur Romain de Saint-Gall à l'époque de Charlemagne.

Quoique l'histoire ne donne pas de plus amples renseignements sur les autres phases de la vie de ce personnage, et qu'elle n'ait pas même pu, jusqu'à présent, fixer l'année de sa mort, elle rapporte cependant que son souvenir se maintint pendant de longues années dans l'établissement pour lequel il avait travaillé autrefois. Longtemps après, les successeurs de ses élèves l'estimaient comme le prodigieux instrument au moyen duquel la gloire, l'éclat et la renommée immense de l'Église romaine, en fait de science musicale sacrée, avait pris racine dans le cloître de Saint-Gall (1). Il y avait plusieurs siècles que le tombeau renfermait ses dépouilles mortelles, et cependant sa copie authentique de l'antiphonaire grégorien était encore (elle le fut au moins jusqu'au XI[e] siècle) conservée à côté de l'autel de Saint-Pierre comme un trésor et un bijou du plus haut prix (2); et, non-seulement pour le cloître de Saint-Gall, mais encore pour les contrées lointaines, cette copie servait de règle et de ligne de conduite dans le chant de l'office divin, et s'était répandue par de nombreuses copies. Les lettres explicatives de Romain furent aussi insérées dans les différentes copies de son antiphonaire, comme dans les nouveaux ouvrages musicaux des compositeurs qui lui furent postérieurs au cloître de Saint-Gall. Ainsi, le vrai chant romain qu'il enseigna, ne descendit pas avec lui dans la tombe, et l'on peut se réjouir de ce que, pendant des siècles, il fut dans cette école l'objet d'un soin et d'un culte tel, que l'histoire de ce temps n'en offre pas d'exemple ailleurs. Ce fut surtout la réputation européenne de l'école de Saint-Gall qui, brillant de la gloire de Romain,

François Gaisberg et qu'il acheva en 1507. La mélodie qu'il y donne s'accorde d'une manière frappante avec la manière d'écrire et de noter en neumes des plus anciens *séquentiaires*.

(1) Les deux pièces ayant la même notation en neumes se trouvent dans le manuscrit d'Einsiedeln n° 121; il est du X[e] siècle; Gerbert cite ce manuscrit dans son ouvrage de *Cantu et Musica sacra*.

(2) On trouve les deux premières séquences dans la plupart des anciennes collections en neumes; on en trouve la mélodie en nouvelle notation dans le manuscrit de Saint-Gall n° 546. La séquence *Exultet omnis ætas* est contenue dans le manuscrit d'Einsiedeln n° 121, et *Laudantes triumphum Christi*, dans le manuscrit de Saint-Gall n° 380. — Toutes sont munies de neumes placées partout à la marge à côté du texte et s'avancent uniformément avec le texte ou suivent ligne par ligne les paroles.

(3) On trouve la première séquence dans beaucoup de recueils complets, par exemple, dans celui d'Einsiedeln, n° 121; le fragment manuscrit 1, du même endroit, la renferme avec neumes et lignes; les deux autres séquences sont notées en neumes dans certains manuscrits de Saint-Gall.

(4) Le dernier des deux manuscrits qui appartient à la fin du XI[e] siècle ou au plus tard au XII[e], est écrit avec des neumes; et, comme ces manuscrits ont une portée composée d'une ligne rouge (*Fa*) et de trois autres lignes tracées à la pointe sèche dans l'épaisseur du parchemin, ils ne présentent aucune difficulté particulière dans la traduction de la mélodie. Une grande partie des chants contenus dans ce manuscrit, consistent en séquences qui, pour la plupart, sont de Notker. Au nombre de ces dernières, il y en a beaucoup dont on ne pouvait plus lire les mélodies dans le manuscrit de Saint-Gall, n° 546. Circonstance qui rend cet ouvrage particulièrement intéressant.

(1) Romanus romanæ sedis honorem sancti Galli cœnobio inferre curavit. (Ekkehard, *in casibus S. Galli*).

(2) Au temps d'Ekkehard IV (980-1036) on conservait encore l'antiphonaire à la place désignée, comme le prouve le passage suivant : « Erat Romæ instrumentum quoddam et theca ad antiphonarii authentici publicam omnibus adventantibus inspectionem repositorium, quod a cantu nominabant cantarium. Tale quidem ipse apud nos ad instar illius circa aram apostolorum cum authentico locari fecit, quem ipse attulit exemplato antiphonario; in quo *usque hodie*, in cantu si quid dissentitur, quasi in speculo error ejusmodi universus corrigitur. (Ekkehardi, *Casus S. Galli*).

son plus remarquable fondateur, en réfléchissait l'éclat et conservait son nom à la mémoire de la postérité. Cet établissement produisit des hommes dont la science brilla au loin, et qui, comme le dit Ekkehard V, *par leurs hymnes et leurs séquences, leurs tropes et leurs litanies, leurs chants et leurs mélodies, comme aussi par leurs doctrines dogmatiques et morales, remplirent de gloire et de joie l'Église de Dieu, non-seulement en Allemagne, mais encore dans toutes les contrées d'une mer à l'autre* (1). »

Ce fut par l'enseignement de Romain que le chant choral des moines, que saint Othmar avait déjà distribué et ordonné, en 714, d'après les prescriptions et les règles de saint Benoît, arriva, pendant la première moitié du IXe siècle, à un état de progrès et de gloire si éclatant et si consolant. Déjà sous le gouvernement de Charlemagne (année 803), le concile d'Aix avait ordonné l'introduction du chant romain dans tous les établissements, et un décret capitulaire postérieur obligea tous les moines à exécuter ce chant dans toute son étendue et d'une manière régulière pendant l'office du jour et de la nuit (2). D'après d'autres prescriptions capitulaires promulguées sous le règne de Louis le Pieux, vers 820, tous les religieux de Saint-Gall devaient suivre sans exception l'ordonnance et la volonté de l'empereur, célébrer l'office divin selon la discipline monastique (3), assister journellement enfin avec un respect et une crainte convenable aux autres heures canoniales aussi bien qu'à la célébration de la messe (4). C'est là que tous les jours on entendait retentir, avec des alternatives variées et régulières, ces mélodies majestueuses de l'ancienne psalmodie; c'est là qu'à l'heure de minuit, au milieu de l'éclat de ce chant qu'on appelle l'invitatoire : *Venite exultemus Domino*, s'ouvrait le service et l'office des veilles, les Matines de minuit; c'est là que s'alternaient les accents prolongés et presque tristes des répons avec l'exécution uniforme du chant des leçons; c'est là qu'éclataient, sous les voûtes du temple, aux jours des dimanches et des fêtes, à la fin de l'office du soir, les symphonies ravissantes et si élevées de l'hymne attribuée à saint Ambroise; c'est là qu'avec l'aurore, avant-coureur du soleil qui monte sur l'horizon, commençaient les chants et les cantiques du matin (*matutina laus*), composés de psaumes et d'antiennes, d'hymnes et de prières qui, avec une interruption calculée et mesurée, étaient suivies des autres heures canoniques du jour; c'est là que le peuple était invité tous les jours par le chant de l'introït aux divers mystères; c'est là qu'il écoutait dans un silencieux repos les notes suppliantes du *Kyrie*, ou se réjouissait, aux jours de fêtes, en entendant les chants exécutés une fois par les anges; c'est là qu'il commençait, au graduel, à rassasier ses oreilles pieuses de la mélodie des séquences : elles faisaient tout le charme des fêtes d'alors par leurs airs alternés et chorals, airs qui ont une si grande puissance d'exciter la joie; puis venaient les simples et récitatifs échos du symbole; le peuple se sentait comme transporté au *Sanctus*, et excité à réunir sa voix à celles des moines pour chanter les louanges du Dieu trois fois saint et pour implorer la miséricorde de cet Agneau divin qui efface les péchés du monde. Tels étaient les effets des chants qui, vers le milieu du IXe siècle, dans l'église abbatiale de Saint-Gall, retentissaient, aux jours de fêtes comme aux jours fériés, d'une manière régulière et périodique. Pour comprendre combien, à cette époque, les Pères de ce cloître tenaient à la beauté des mélodies liturgiques, à la véritable édification qui devait résulter du chant des psaumes, il faut parcourir leurs anciens écrits et leurs prescriptions si détaillées et si sévères à l'égard du chant; car, outre le commandement d'une prononciation nette des mots, d'une uniformité absolue dans l'exécution, il était strictement défendu d'occasionner la plus petite précipitation ou le plus petit retard; ces défauts étaient sévèrement punis (1).

Il y avait, dans l'exécution du chant, trois manières : l'une solennelle pour les plus grands jours de fête, — une moyenne pour les dimanches et les fêtes des saints, — et une ordinaire pour les jours fériés. La première se distinguait par un ton très-lent, très-affectueux, très-joyeux; les deux autres, au contraire, étaient d'une élévation moyenne et modérée, un peu plus rapide, plus accentuée, et, à cause de cela, elle était destinée aux fêtes journalières et aux solennités inférieures. Dans la psalmodie, on s'attachait sévèrement à la parfaite observation des points de repos entre chaque verset, aux jours ordinaires comme aux jours de fête (2).

(1) Quorum doctrina fulget et lactatur Ecclesia Dei, non solum per Alamaniam, verum etiam a mari usque ad mare, et universo mundo usque ad terminos orbis : in hymnis et sequentiis, in tropis et letaniis, in diversis cantibus et melodiis pluribusque ecclesiasticis disciplinis.

(Ekkeh. *V. Præfatio in vita B. Notkeri*).

(2) Ut cantum romanum pleniter et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragant.

(3) Ut cum disciplina regulari et reverentia magna divina agantur officia. (*Capitula Monachorum San-Gallensium, edita circa annum* 017. *Hergott., vetus disciplina monastica. Parisiis* 1726).

(4) Ut omnes ad Missas veniant et persistant, sicut et in cæteris divinis officiis facere debent. (*Ibidem*).

(1) Omni tempore æstate vel hyeme, nocte ac die, solemni sive privato, psalmodia semper pari vocem, æqua lance, non nimis velociter, sed rotunda, virili, viva et succincta voce psallatur. ... Initium, medium et finem simul incipiamus, et pariter dimittamus. (*Instituta patrum de modo psallendi*).

(2) Punctum æqualiter teneant omnes. (*Ibidem*).

(La suite aux prochains numéros).

LE MANS. — IMP. BEAUVAIS.

E. REPOS, libraire-éditeur responsable.

LE PLAIN-CHANT. 6e ANNÉE. — Nos 10-11. — 15 AOUT et 15 SEPTEMBRE 1865. LA PAROISSE

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1864. FRANCE, 12 FR. PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FR.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

HISTOIRE DE L'ÉCOLE DE CHANT DE SAINT-GALL

DU VIIIe AU XIIe SIÈCLE

(Suite)

A toutes les finales, nommément à celles des psaumes, on ne tenait aucun compte de l'accent des syllabes, et l'on adaptait plutôt à la mélodie du ton un nombre déterminé de syllabes, qu'elles fussent longues ou brèves, parce qu'on suivait fermement ce principe, que la musique n'est pas soumise aux règles de la grammaire (1). Pour les différents chants, il y avait aussi différents caractères. Pendant qu'en général l'office pour les morts était exécuté sur des notes graves et sombres, la voix retentissait dans le *Te Deum*, le *Gloria*, le *Credo*, chants de joie que l'on s'attachait avec une grande attention à prononcer d'une manière nette et précise, et qui, pour cela, ne s'entonnaient qu'à une élévation moyenne du diapason. Aux hymnes, aux *Alleluia*, aux *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus*, on donnait le caractère d'un chant aimable et gracieux ; de même, on devait, en exécutant les mélodies des séquences, être doux et agréable, et observer fidèlement les indications tonales. Les répons, les antiennes, graduels, traits et *Alleluia*,

(1) Omnis Tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam Toni facienda, sicut dicit Priscianus : Musica non subjacet regulis Donati. (*Ibidem*).

comme le *Sanctus* et l'*Agnus*, faisaient partie du chant grave (*cantus gravis*), vraisemblablement ainsi appelé à cause de ces passages souvent très-prolongés de mélodie qui arrivaient comme ornement sur une syllabe particulière de ces chants. Pour prévenir une trop grande lourdeur, on les exécutait sur un ton plus bas et d'un mouvement plus rapide (1).

Les antiennes, répons, psaumes, hymnes et autres semblables pièces, n'étaient entonnés que par un seul et même chantre, qui devait exécuter un peu lentement les premières notes de ces chants ; après quoi, le chœur tout entier prenait au passage où s'était arrêté le préchantre (*præcantor*).

Tout ce qui pouvait occasionner quelque désordre dans le chant était sévèrement défendu et

(1) Quidquid agitur pro defunctis, totum flebili et remissiori debet fieri voce. In hymnis *Te Deum laudamus*, *Gloria in excelsis*, et *Credo in unum*, sic punctus et pausa fiant, ut intellectus discernatur, et mediocri voce decantentur. — *Jubilus* dulci modulamine bene discretis neumis deponatur. Responsoria vero et Antiphonas, Gradualia, Tractus, Alleluia, Offertoria et Communiones, omnemque gravem cantum, remissiori ac velociori processu persolvamus. (*Ibidem*).

proscrit (1). Les voix qui, dans leurs modulations cherchaient à imiter les inflexions exagérées, théâtrales des poëtes profanes et sensuels, les voix pleureuses, celles qui n'offraient que le timbre retentissant des habitants des Alpes, le chant des femmes, ou ceux qui imitaient le cri des animaux, étaient pour toujours absolument bannis de la maison de Dieu, comme indignes de lui et de ses saints. Les chantres mêmes qui précipitaient les mélodies avec une rapidité indécente ou qui ne pouvaient qu'avec une difficulté et une lourdeur intolérable laisser sortir les syllabes de leur bouche, imitant les soupirs et la respiration lente et entrecoupée d'un homme fatigué qui tire une meule de moulin pour lui faire franchir une hauteur, étaient censés incapables de faire ressortir la beauté du chant religieux et de le faire goûter favorablement des auditeurs (2).

« Ces lois, observe en terminant l'instruction « donnée aux anciens moines, nous les avons re- « cueillies des leçons des saints Pères parmi les- « quels quelques-uns ont reçu des anges ces rè- « gles de chant que nous vénérons, d'autres les ont « trouvées dans la méditation d'une vie pieuse et « contemplative, ou les ont puisées dans les in- « spirations du Saint-Esprit. Tenons-y fermement « et avec la ferveur d'un zèle infatigable à observer « ces maximes : l'effet en sera que nous louerons « Dieu avec un esprit de dévotion et du plus pro- « fond de notre cœur, tout en faisant retentir à sa « gloire des psaumes, des hymnes et des chants « spirituels. »

Outre ce plain-chant ordinaire qui devait se renouveler de la même manière d'après l'ordre du temps ecclésiastique ou des jours de la semaine, il y avait souvent des fêtes extraordinaires qui donnaient lieu à des chants particuliers comme aussi à de nouvelles créations musicales. Lorsqu'en 864, sous l'abbé Grimoald, Salomon I, évêque de Constance, éleva aux honneurs des autels les reliques de saint Othmar, on chanta les litanies comme il le désirait, (3) et pendant qu'on portait les reliques dans l'église, tout le chœur des moines la fit retentir de louanges et de cantiques aussi doux qu'harmonieux (4). Trois ans plus tard, la nouvelle église de saint Othmar fut consacrée (867), et le corps du saint y fut porté par les prêtres, en procession solennelle et en présence d'une foule innombrable de peuples. Les moines accompagnaient le cortége en chantant des hymnes et des cantiques les plus solennels que pouvaient seuls interrompre les joyeux transports de la foule et les larmes de la plus profonde émotion (1). Lorsque deux jours après, l'abbé de Reichnau et les moines de Kempten qui étaient venus pour la fête, s'en retournèrent, ils furent aussi accompagnés hors du cloître par le chant des hymnes de départ (2). La visite d'un monarque ou d'un membre de sa famille était aussi une fête particulière pour un grand établissement ou pour un cloître. Le clergé mettait tout en œuvre pour recevoir le nouvel arrivé d'une manière digne de son rang. L'usage de recevoir les rois en procession solennelle et avec des chants religieux, choisis *ad hoc*, était à cette époque très-répandu. Dans les cloîtres d'Italie, il y avait des ordonnances particulières et des lois cérémonielles déterminant la manière dont cette réception devait avoir lieu.

Quand, en effet, la nouvelle de l'arrivée d'un roi parvenait au monastère, les religieux se rassemblaient dans l'église au signe donné par l'abbé, se revêtaient de leurs habits cléricaux chacun selon son rang hiérarchique, et les sacristains disposaient la procession au son solennel des cloches. Deux porte-croix marchaient les premiers, et, au milieu d'eux, celui qui portait l'eau bénite; ils étaient suivis d'une troisième croix accompagnée de deux thuriféraires, puis trois clercs les uns à la suite des autres dont chacun portait le livre des évangiles et se trouvait accompagné de deux porte-bougeoirs. A ces derniers se joignaient aussi deux à deux, les frères convers, lesquels étaient suivis des enfants qui étudiaient dans la maison, avec leurs professeurs. Après eux venait l'abbé suivi de tout le chœur des moines qui marchaient en rang, deux à deux. Tous s'avançaient en silence jusqu'à l'endroit où le roi les attendait Alors l'abbé lui présentait de l'eau bénite, ainsi que le livre des évangiles pour le baiser, et il l'encensait. Avec le son de toutes les cloches retentissait le chant : « *J'envoie mon ange*, » et la procession reprenait le chemin de l'église. Le choix des autres chants était laissé à l'abbé ; seulement, ils devaient être appropriés à la fête.

On recevait la reine de la même manière (3).

(1) Quicumque in choro discordiam et errorem subministrat et nutrit, sive Prælatus sit an subditus, sciat se graviter delinquere in Deum et Angelos et homines, seu vera an vana modulatione hoc faciat. (*Ibidem.*)

(2) Sustollunt cœteros, cum aut levitate nimia præcipitant cantum, aut gravitate inepta syllabas fantur, quasi qui trahat molarem lapidem ad montem sursum. (*Ibidem*).

(3) Monachos letaniam decantare hortatur.

(Iso, *de Miraculis S. Othmari*).

(4) Omnis monachorum congregatio dulci modulamine in Dei laudibus prorumpens beati viri corpus lætabunda prosequitur (*Ibidem*).

(1) Omnes nos laudes ac melodias canendo, comitante numerosa populorum multitudine corpus chari Patris prosequimur nec ipsas Dei laudes absque lacrymis proferre potuimus (*Ibid*).

(2) Cum laudibus et cantilenis extra monasterium prosequentes (*Ibid.*).

(3) Vetus disciplina monastica apud Hergott. p. 109 : *Ad regem deducendum.*

En France et en Allemagne, la réception se faisait avec les mêmes prescriptions liturgiques (1). Il n'était pas rare que les chants, usités en cette circonstance, fussent composés exprès, paroles et musique. Lorsque l'empereur Louis le Pieux, accompagné de l'impératrice et de Lothaire, l'aîné de ses enfants, visita le monastère d'Orléans, il fut reçu au chant d'une hymne solennelle, composée pour la circonstance, par l'évêque Jonas (2).

En 829, Charles le Chauve, encore jeune prince, arriva dans le cloître de Reichnau, localité voisine de Saint-Gall et monastère qui, certainement, était alors l'ami et le frère de celui de Saint-Gall. Le chœur des chantres lui rendit pareillement hommage par des accents d'une affectueuse cordialité et des symphonies instrumentales (3). Neuf ans plus tard parut au même endroit le frère aîné du précédent, l'empereur Lothaire, que les moines de Reichnau saluèrent et fêtèrent en faisant retentir les transports de leur joie et le chant qui suit :

Innovatur nostra lætos
Terra flores proferens.
Ver novum præsentat æstas,
Dum datur te cernere.
Imperator magne vivas
Semper et feliciter.

Gaudeat totum tuorum
Agmen hic fidelium,
Omnis ætas, omnis ordo
Corde dicens intimo :
Imperator magne vivas
Semper et feliciter.

Extet adventus beatæ
Nunc tuæ præsentiæ
Gaudia plenus sereno
Et favore simplici.
Imperator magne, etc.

Juste, felix et benigne,
Mitis et piissime,
Pande mentis hic nitorem
Nostra complens gaudio.
Imperator magne, etc.

Quod minus digne valemus
Servitute debita
Hoc tui donet favoris
Læta nobis gratia.
Imperator magne, etc.

Sancta, Lothari, Maria
Virgo te cum fratribus
Et simul cum patre magno
Servet, armet, protegat.
Imperator magne, etc.

Et Valens junctus beatis
Hoc precetur omnibus
Vestra pax in pace cunctos
Firmet apta subditos.
Imperator magne, etc.

Intus, extra, longe, juxta
Fulgeat concordia;
Britto cadat atque Bulgar,
Omnis ardor hostium.
Imperator magne, etc.

Vita, virtus, et potestas,
Robur et victoria,
Fama felix te sequatur
Atque vitæ præmia.
Imperator magne, etc.

Summa summæ Trinitati
Sit per ævum gloria,
Quæ gubernet et coronet
Te per omne sæculum.
Imperator magne, etc. (1).

On eut aussi à se réjouir, à l'abbaye de Saint-Gall, de semblables visites faites par des personnages du plus haut rang. Ce fut entre 857 et 869 que le roi Louis le Germanique et Emma son épouse firent un séjour long et réitéré à leur château nommé *Potamus* (Bodman), situé sur le lac de Constance, et que LL. Majestés se rendirent de là à Saint-Gall (2). Il est certain qu'on les reçut aussi avec le cérémonial usité dans le pays et avec des chants joyeux.

Il n'était pas rare qu'on empruntât le fond de ces chants en tout ou en partie au texte de l'Écri-

(1) Comparez, dans l'ouvrage cité, les usages des religieux de Cluny, p. 257 : *De processionibus ad recipiendas personas.*

(2) Voici comment elle commence : « *En adest Cæsar pius et benignus...* (Apud Canisium, *Lect. antiq.*, Tome IV).

(3) Nous n'en donnerons ici que les strophes suivantes :

Ecce votis apta vestris
Venit hora psallite
Gaudium cordis patescat
Claritate carminum.
Salve regum sancta proles,
Chare Christo Carole.

Ferte nabla tibiasque,
Organum cum cymbalis;
Flatu quidquid, ore, pulsu,
Arte constat Musica.
Salve regum sancta proles,
Chare Christo Carole.

Gloriam dignam triformi
Pangimus potentiæ,
Quæ te sanum vexit istuc
Francorum per regmina.
Salve regum sancta proles,
Chare Christo Carole.

(1) On attribue ce chant, ainsi que le précédent, à Walafried Strabon.

(2) *Vidi caput Francorum in monasterio S. Galli præfulgens* (Monachus Sangall., *Gesta Karoli M.*, dans Pertz : *Monumenta Germaniæ*, tome II, p. 747; Cf. p. 763.

ture-Sainte, comme le prouve le chant qui suit, lequel servit peut-être dans l'occasion qui nous occupe (1) :

« Benedictus eris, tu ingrediens et egrediens.
« Benedictus tu in civitate et benedictus in agro.
« Benedictus fructus ventris tui et fructus terræ tuæ,
« Benedicta horrea tua et benedictæ reliquiæ tuæ.
« Dabit tibi Dominus inimicos tuos qui consurgunt adversum
« te corruentes in conspectu tuo.
« Faciat te Dominus Deus tuus excelsiorem cunctis gentibus
« quæ versantur in terra.
(Deuter. 28.) »

Il est très-possible cependant que le texte du chant de réception relatif à ce couple royal ne soit pas parvenu jusqu'à nous ; mais toujours est-il que nous avons le chant imitant la forme des litanies, et qui, d'après l'usage d'alors, était chanté alternativement en présence du monarque pendant la sainte messe par le prêtre célébrant et le clergé assistant. Il y avait en effet, dans l'ancienne liturgie romaine, une prescription d'après laquelle, dans des circonstances particulières de fêtes et dans les grandes églises, le chœur exécutait le chant de gloire et de triomphe, comme on l'appelait, chant dans lequel on implorait spécialement le ciel pour le bonheur et la conservation du chef suprême de l'Église, du souverain de la nation et de sa famille, du chef militaire ou généralissime des troupes. En Allemagne, cet usage prit naissance sous le roi Louis ; il en fut de même dans le cloître de Saint-Emmeran à Regensbourg et dans celui de Saint-Gall (2). Quand le prêtre avait terminé les prières qui suivent le *Gloria*, il se retournait vers le chef présent de l'État et lui faisait, à haute voix, cet appel trois fois répété « *Le Christ vainc, le Christ règne, le Christ gouverne* », acclamation que tout le chœur repétait trois fois. Puis le prêtre continuait :

Le prêtre :	*Réponse du clergé :*
Christ, exaucez-nous!	Vive Nicolas, le grand pontife et père universel (3).
Sauveur du monde, Saint Pierre, Saint Paul, Saint André, Saint Clément, Saint Sixte, Saint Cyriaque,	Secourez-le!
Christ, exaucez-nous!	Vie et victoire à Louis, le roi que Dieu a couronné, ce grand et ce pacifique roi (1)!
Sauveur du monde, Saint Michel, Saint Gabriel, Saint Raphaël, Saint Jean, Saint Étienne, Saint Théodule,	Secourez-le!
Christ, exaucez-nous!	Vive Emma, notre reine (2)!
Sainte Félicité, Sainte Perpétue, Sainte Pétronille, Sainte Lucie, Sainte Agnès, Sainte Cécile,	Secourez-la!
Christ, exaucez-nous!	Vive la très-noble famille royale, nos seigneurs les enfants du roi (3)!
Saint Sylvestre, Saint Laurent, Saint Nazaire, Saint Pancrace, Sainte Geneviève, Sainte Colombe,	Secourez-la! Secourez-les!
Christ, exaucez-nous!	Vie et gloire à tous les juges, et à toute l'armée franque et allemande (4)!
Saint Hilaire, Saint Martin, Saint Maurice, Saint Denis, Saint Marc, Saint Crépin, Saint Crépinien, Saint Géréon,	Secourez-les!

Le Christ vainc, le Christ règne, le Christ gouverne!

Roi des Rois,	Le Christ vainc, le Christ règne, le Christ gouverne!
Notre roi, Notre espérance,	Le Christ vainc, le Christ règne, le Christ gouverne!

(1) Ex codice Sangallens, apud Canisium.
(2) « Has litanias haud raro reperi in Mss. Vindobon., San-« Emeran., Francfort., San-Gallensi, (Gerbert, *de Musica* « *Sacra*). » Gerbert n'a pu dire si ce manuscrit est encore à Saint-Gall ou si peut-être il n'a point péri avec d'autres manuscrits de ce cloître, lors de l'incendie de l'abbaye de Saint-Blaise.
(3) Nicolao summo pontifici et universali papæ vita.

(1) Ludovico a Deo coronato, magno et pacifico Regi, vita et victoria.
(2) Emmæ reginæ nostræ vita.
(3) Nobilissimæ proli regali vita
(4) Omnibus judicibus vel cuncto exercitui Francorum et Alamannorum vita et victoria.
(*Goldasti Alamannicarum Rer. Scriptor.*)

Notre honneur, Notre miséricorde, Notre secours, Notre force, Notre délivrance et notre rédemption, Notre victoire, Notre arme invincible, Notre mur inexpugnable, Notre lumière, notre voie et notre vie,	Le Christ vainc, le Christ règne, le Christ gouverne!

Qu'à lui soient honneur et puissance dans les siècles des siècles, Amen!

Qu'à lui soient gloire, hommage et louange dans les siècles des siècles... Amen!

Qu'à lui soient force, vigueur et victoire dans les siècles des siècles. Amen!

Christ, exaucez-nous (*trois fois*)! Kyrie eleison (*trois fois*)! qu'il vive heureux (*trois fois*)! qu'il coule des jours joyeux (*trois fois*)! pour beaucoup d'années (ad multos annos) (*trois fois*)!

Après que la messe était finie, le prêtre commençait de nouveau :

Que le Seigneur conserve sa sainte Église. Amen!

Que le Seigneur conserve notre foi inviolable. Amen!

Que le Seigneur nous donne la rémission de tous nos péchés et la vie éternelle. Amen!

Que le Seigneur se souvienne de Louis, notre roi, et qu'il conserve, protége et bénisse tous les fidèles (croyants) de l'Église de Dieu. Amen!

Que le Seigneur conserve tous nos frères, Amen.

Que le Seigneur nous protége, nous délivre et nous conserve. Amen!

Que le nom du Seigneur soit béni dès à présent jusqu'aux siècles des siècles, *ex hoc nunc et usque in sæculum*!

Le Prêtre :	*Réponse du clergé :*
Qu'en ce jour	Pour beaucoup d'années (*ad multos annos*).
Louis, notre roi, et	Dieu daigne le conserver!
Seigneur,	
Saint Pierre, Saint Paul, Saint André, Saint Géréon,	Secourez-le!

Qu'il vive heureux (*trois fois*)! Qu'il passe des jours joyeux (*trois fois*)! Beaucoup d'années. Amen!

Il s'était à peine passé vingt ans que, dans l'établissement de Saint-Gall, on eut la joie d'enregistrer une seconde arrivée de grand prince. C'était en l'an 883 que le fils de Louis le Germanique devenu l'empereur Charles le Gros, revenant d'Italie par les Alpes rhétiques, fit son entrée chez les religieux de cet ordre, leur demanda l'hospitalité et séjourna avec plaisir auprès d'eux pendant trois jours (1). Évidemment, on avait eu d'avance la nouvelle de son arrivée, car, comme les empereurs Charles le Chauve et Lothaire, le chef suprême de l'État fut salué et honoré à Saint-Gall par un chant solennel accompagnant une poésie faite exprès. Le jour de son entrée fut pour les habitants un jour de grande joie et de la jubilation la plus vive. On alla au-devant de l'arrière petit-fils de Charlemagne en rangs parfaitement coordonnés; des cantiques de louanges retentirent en son honneur et le chœur des chantres le reçut avec l'hymne qui suit (2) :

Imperatorem genimen potentum,
Macte regnorum novitate mira,
Semper antiquis famulis benigne
Rex miserere.

Franciæ Reges micuère, patres
Fulgidi regis Karoli per orbem,
Nec minus matres Alemanna tellus
Misit honoras.

Hic domus, hac est patria creatus
Fautor Othmarus, benedictus abba,
Gallus e Scottis veniens beavit
Omnia nostra.

Barbaros terrens, proprios foveto,
Cum quibus omnes Orientis partes
Immo quadrati superabis arvi
Summa vel ima (3).

Juris et pacis moderator æquus
Temperas, fortis vigeas per omne
Tempus, hic degens, super astra cœli,
Hinc abiturus.

Tandis qu'avant et pendant le milieu du IXe siècle, ces fêtes, et d'autres semblables, donnaient aux chantres du cloître de Saint-Gall l'occasion de s'exercer à la composition des chants extraordinaires, cette même école, après la mort de Romain, avait été soignée et poursuivait ses progrès par les travaux de professeurs excellents. Déjà, dans la

(1) Contigit domnum imperatorem de Italia redeuntem nostrum intrare monasterium; ubi cum *maxima laudum honorificentia* cunctorumque non parva lætitia fuisset susceptus, et ipse lætus triduo ibidem permansit.
(*Ratperti, Casus S.-G.*).

(2) Les chants de cette espèce se nommaient Louanges (*laudes*); c'est peut-être de ce mot que dérive la vieille expression allemande « Lioth. »

(3) L'auteur du présent ouvrage a cru devoir changer les mots *orientis artes* donnés par Canisius (*Antiq. Lect. Tome V*), en ceux-ci : *orientis partes*, parce que, parmi ces parties de l'Orient se trouvait alors le pays des Francs de l'Est, et il estime que par *quadrati arvi summa vel ima*, il faut comprendre toute l'étendue du royaume des Francs.

première moitié de ce siècle, travaillait là, au profit de la science, le moine Werembert, autrefois élève du grand Raban-Maur de Fulde. Il avait une telle expérience et une telle habilité dans tout ce qui était relatif à la musique et à la poésie, que, sans compter d'autres monuments de son talent extraordinaire, il composa et livra au public des chants et des hymnes à la louange de Dieu (1). Après lui la culture de la science et de l'art acquirent beaucoup d'éclat et de grandeur.

De 840 à 865 on préposa à l'école interne du cloître, Ison, homme doué de connaissances distinguées, qui forma d'excellents élèves tels que Ratpert, Notker le Bègue et Tutilon (2). Ce professeur était aussi très-habile dans la musique. Mais ce qui activa plus encore la gloire et l'éclat de cet établissement, ce fut l'arrivée d'un nouveau professeur supérieurement formé, nommé Mongal, et plus tard, celle de Marcelle. Irlandais de naissance, ce dernier était venu à Saint-Gall avec son oncle l'évêque Marcus à son retour de Rome, et avait pris la résolution de travailler dans ce monastère. Excessivement instruit dans les sciences ecclésiastiques et profanes, il prit plus tard la direction de l'école intérieure du cloître, pendant qu'Ison fut promu au grade de professeur et de supérieur de l'école externe; puis, il fut quelque temps après appelé comme professeur au cloître du Granval, au pied du Jura, où il mourut l'an 831, après quelques années de travaux fertiles en résultats. Sous ces deux hommes, l'école de Saint-Gall arriva à une splendeur qu'elle avait à peine atteinte jusqu'alors. Parmi leurs élèves, à côté des Ratpert, Notker et Tutilon, se distinguèrent aussi par des travaux et des progrès supérieurs, les Hartman, les Waltram et les Salomon, qui, élevés au rang d'artistes, se posèrent plus tard soit comme excellents professeurs, soit comme gardiens et surveillants de la pureté du chant romain. Par leurs nouvelles compositions poétiques et musicales, ils formèrent et perfectionnèrent les saintes hymnes soit dans la mélodie, soit dans le texte, avec un haut degré de supériorité et de fini, et, par l'influence de leur position, ils donnèrent en général un grand essor à l'art musical sacré. Marcelle, qui instruisait ses élèves dans les sept arts libéraux, mais particulièrement dans la musique, forma et initia au perfectionnement de cet art les trois élèves précédemment nommés; il en fit des musiciens tels, que leurs noms plus tard n'était prononcé au loin qu'avec un respect profond (1).

(1) Tritthemius

(2) [Voir, sur Tutilon, l'*Histoire littéraire de la France*, tome V, p. 671-681. TH. N.]

(1) Qui in divinis æque ac humanis potens septem liberales eos ad artes duxit, maxime autem ad musicam. (*Ekkehard*, in Casibus).

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

AOUT ET SEPTEMBRE 1865. — Nos 10-11.

CHRONIQUE MUSICALE ET LITTÉRAIRE

Paris, août 1865.

.˙. Une cérémonie pieuse et touchante vient d'avoir lieu à Fontaines-lès-Nonnes, dans les environs de Meaux.

Une chapelle, dernier vestige de l'antique prieuré de Fontaines, où, dès le XIVe siècle, les abbesses de Fontevrault avaient établi une succursale de leur célèbre communauté, vient d'être restaurée par les soins de son propriétaire actuel, M. Aubry-Vitet.

Monseigneur l'évêque de Versailles a bien voulu bénir la chapelle et présider à la solennité.

Pendant la messe pontificale, des chœurs religieux se sont fait entendre. Un *Ave Maria* et un *Salve Regina*, de Rossini, dont l'illustre maître avait offert la primeur à M. Aubry-Vitet pour cette pieuse cérémonie, ont été écoutés avec une vive admiration, ainsi qu'un très-beau chœur, *Domine Deus*, et un *O Salutaris*, solo, de M. Charles Vervoitte, président de la Société académique de Musique sacrée, à qui avait été confiée la direction musicale de cette intéressante solennité.

Le soir, après le banquet qui avait réuni à la table hospitalière de M. et de Mme Aubry, l'élite de la population environnante, M. Vervoitte, s'inspirant des souvenirs du pays, a fait chanter un chœur extrêmement original : l'*Exercice du Verre*, de l'abbé de Brossard, maître de chapelle de Bossuet et de la cathédrale de Meaux en 1699.

.˙. Nous apprenons de Malines que M. le chevalier Van Elewyck, si connu de tous ceux qui s'occupent de musique religieuse, vient de recevoir la croix de chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire le Grand. Le Souverain-Pontife a voulu récompenser les services qu'il a rendus et qu'il rend encore, en Belgique, à l'Église et à l'art sacré.

.˙. On vient de jouer à Pesth, le 15 août, un oratorio de l'abbé Liszt, *Sainte-Élisabeth*, qui a obtenu un immense succès. Dans son enthousiasme, la société chorale de la ville a voté un bâton d'argent au compositeur.

.˙. Le Corps législatif a adopté, dans sa séance du 4 juillet une loi relative au droit de reproduction des airs de musique par les instruments mécaniques. Voici le texte de cette loi :

Article unique. La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique qui sont du domaine privé, ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale prévu et puni par la loi du 19 juillet 1793, combinée avec les articles 425 et suivants du Code pénal.

Au Sénat, M. Mérimée, rapporteur, a conclu en ces termes :

En résumé, messieurs les Sénateurs, votre commission a été unanime pour voir dans le projet de loi une atteinte, légère il est vrai, mais fâcheuse à la propriété, et malgré les considérations accessoires qu'on peut invoquer, elle a le regret de se trouver contrainte par les termes de l'art 20 de la Constitution, de proposer au Sénat de s'opposer à sa promulgation.

Le Sénat a ordonné l'impression du rapport, et le vote a été ajourné

.˙. La *Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, fondée en 1801, et reconnue comme établissement d'utilité publique par ordonnance du 24 avril 1824, vient de publier un *Rapport* fait par M Lissajous, le 6 avril 1864, *sur le grand orgue de Saint-Sulpice, à Paris, reconstruit par M. Aristide Cavaillé-Coll.*

On y lit la décision suivante :

« M. A. Cavaillé-Coll a acquis depuis longtemps « une réputation méritée par ses travaux de facture « d'orgue.

« La reconstruction de l'orgue de Saint-Sulpice « a été pour cet habile artiste l'occasion de réunir, « dans un ensemble monumental, tous les perfectionnements dont il a doté la facture moderne.

« Malgré le grand nombre des jeux, la multiplicité des organes, le développement considérable « de la soufflerie, cet orgue présente dans l'ensemble « une simplicité majestueuse et une élégante « clarté.

« La partie acoustique de l'instrument se fait remarquer par la variété et la distinction des timbres. « L'ingénieuse disposition des registres, jointe à la « multiplicité des pédales de combinaison, crée à « l'organiste des ressources d'exécution inconnues « jusqu'à présent.

« Le Conseil, convaincu de la haute valeur des « travaux de M. Cavaillé et reconnaissant les efforts « qu'il n'a cessé de faire pour maintenir la facture « française au premier rang en Europe, lui décerne « LA MÉDAILLE D'OR. »

C'est la *dixième* récompense que cet artiste véritablement illustre reçoit depuis le 19 mars 1834.

.˙. Les musiciens décorés à l'occasion de la fête du 15 août, sont : MM. Mermet, auteur de *Roland à Roncevaux*; G. Duprez, professeur de chant, et Lau-

rent de Rillé, compositeur. La musique religieuse n'a pas eu sa part dans les largesses de cette grande fête nationale. Elle compte cependant des hommes du plus grand mérite, et dont les travaux ont fixé l'attention de l'Europe entière.

∴ Voici le résultat des concours qui ont eu lieu, cette année, au Conservatoire impérial de Musique de Paris :

Huis-clos.

Contre-point et fugue. — Premier prix, M. Taffanel; second premier prix, M. Covin (classe Reber); second prix, M. Power (classe Ambroise Thomas); premier accessit, M. Bernard (classe Reber); deuxième accessit, M. Sapy (classe Leborne); troisième accessit, M. Bannelier (classe A. Thomas).

Harmonie seule. — Premier Prix, M. Leavy; second premier prix, M. Quinzard, élèves de M. Clapisson; second prix, M. Loys; premier accessit, M. Ferrera de Carvalho (classe Elwart); deuxième accessit, M. Pilot (classe Clapisson); troisième accessit, M. Thorpe (classe Elwart).

Harmonie écrite et accompagnement pratique (classe des hommes). — Premier prix, MM. Rabuteau et Vygen (classe F. Bazin); second prix, M. Wintzweiller; premier accessit, M. Suiste; deuxième accessit, M. Benoit; troisième accessit, M. Lavello, élèves de M. François Bazin.

Harmonie et accompagnement (classe des femmes). — Premier prix, Mlles Vidal et Noel, élèves de Mme Dufresne; premier second prix, Mlle Boulat-Lebel, élève de M. E. Gautier; deuxième second prix, Mlle Mangot, élève de Mme Dufresne; premier accessit, Mlle Abazaer; deuxième accessit, Mlle Chart; troisième accessit, Mlle Viduier, élèves de M Gautier.

Etude du clavier. — Premières médailles, Mlle Girardot, Barbetti, Le Callo, Lacroix (classe de Mme Rety); Mlle Muller (classe de Mlle Jousselin,; Mlle Boulat-Lebel (classe Rety); Mlle Bloch (classe Jousselin); deuxièmes médailles, Mlles Léon, Janin aînée, Janin jeune, Alizier, Eloy (classe Rety); Mlle Salomon (classe Jousselin); Mlle Meyer (classe de M. Anthiome). Troisièmes médailles, Mlles Masi, Lontski, élèves de Mlle Rouget de Lisle; Mlles Sinner, Dajon, Sturmsfels (classe Rety); Mlle Seguin (classe Rouget de Lisle); Mlle Canonne (classe Rety); Mlles Bouvet, Batiste (classe Jousselin).

Solfége (hommes). — Premières médailles : M. Savary (classe Batiste); M. Tirpenne (classe E. Durand); M. Brun (classe Jonas); MM. Darblay, Jouet de Lanciduais, Marie (classe Durand); MM. Rougnon, Courtade (classe Batiste). — Deuxièmes médailles : MM. Cibié, Corlieu, Bourdeau (classe Alkan), M. Rauch (classe Duvernoy); M. Carlier (classe Durand); M. Singer (classe Duvernoy); M. Rolland (classe Jonas); M. Charron (classe Batiste); M. Glovi (classe Durand). — Troisièmes médailles : M. Palatin (classe Alkan), M. Collin (classe Duvernoy); MM. Perpignan, Dobrowolski (classe Savard); MM. Planquette, Deflisle (classe Durand); M. Piltan (classe Alkan); M. Fock (classe Batiste).

Solfége (femmes). — Premières médailles : Mlles Nondin, Salomon (classe Doumic); Mlles Barbetti, Clausé, Penau 1re (classe Lebel); Mlle Coevoet (classe Maucorps); Mlle Alizier (classe Barles); Mlle Legros, Blankenstein (classe Mercié-Porte); Mlle Mention (classe Hersant); Mlle Van-Lier (classe Rouelle). — Deuxièmes médailles : Mlles Lacroix, Poileux (classe Lebel); Mlles de Lausnay, Leclerc (classe Barles); Mlles Donne 1re, Dajon (classe Maucorps); Mlles Janin 1re, Janin 2e, de Cormon (classe Roulle); Mlles Max, Rapp, Muller (classe Batiste); Mlle Bernard, Gjertz 2e (classe Doumic). — Troisièmes médailles : Mlles Vivien, Polliart (classe Barles); Mlle Guillon (classe Doumic); Mlle Tholer 2e (classe Batiste); Mlle Portenart (classe Maucorps); Mlle Albon (classe Roulle).

Orgue. — Premier prix, M. Leavy; premier second prix, M. Hess; deuxième second prix, M. Lavignac; accessit, M. Covin (professeur, M. Benoist).

Contre-basse. — Premier prix, M. Vezey; second prix, M. Viseur; premier accessit, M. Evelie; deuxième accessit, M. Garnier; troisième accessit, M. Ghis (professeur, M. Labro).

Concours publics.

Chant (hommes). — Premier prix, M. Barbet (classe Giuliani). — Seconds prix, MM. Bosquin, Ponsard (classe Laget); M. G. Laurent (classe Grosset). — Premiers accessits, M. Jalama (classe Révial); M Colin (classe Paulin); M. Juillia (classe Masset). — Deuxièmes accessits, M. Devoyod (classe Vauthrot); M. Melchissédec (classe Laget). — Troisièmes accessits, M. Taillefer (classe Grosset); M. Solon (classe Battaille).

Chant (femmes). — Premier prix, Mlle Bloch (classe Battaille); Mlle Roze (classe Grosset); Mlles Mauduit, de Beaunay (classe Laget). — Seconds prix : Mlle Donan (classe Révial); Mlle Seveste (classe Giuliani); Mlle Pichenot (classe Laget). — Premiers accessits : Mlle Hisson (classe Bataille); Mlle Betoby (classe Masset). — Deuxièmes accessits : Mlles Darsenne, Rigault (classe Révial); Mlle Peyret (classe Grosset). — Troisièmes accessits : Mlle de Rasse (classe Révial); Mlle Cadet (classe Paulin); Mlles Lens, Léon Duval (classe Battaille).

Violon. — Premiers prix, M. Montardon (classe Dancla), *à l'unanimité;* M. Friemann (classe Massart); Mlle Bastin (classe Alard). — Second prix, M. Taudou (classe Massart). — Premier accessit, M. Levêque (classe Massart). — Deuxième accessit, M. Vivien (classe Alard). — Troisième accessit, M. Turban (classe Sauzay).

Violoncelle. — Premier prix, M. Schidenhelm. — Second prix, MM. Mirztki, Delsart. — Premier accessit, M. Gary (élèves de M. Franchomme).

Flûte. — Premier prix, M. Brossa. — Second prix, M. Corlieu. — Premiers accessits, MM. Rauch, Krantz. — Deuxième accessit, M. Quesnay. — Troisième accessit, M. Bouzerand (élèves de M. Dorus).

Hautbois. — Premier prix : M. Fargues. — Seconds prix : MM. François, Delabit. — Premiers accessits : MM. Reinhart, Picoet — Deuxièmes accessits : MM. Funfroeck, Larrieux. — Troisième accessit : M. Baussart (élèves de M. Triebert).

Clarinette. — Premier prix : M. Turban. — Seconds prix : MM. Hemme, Raimond. — Premier accessit : M. Bondet. — Deuxième accessit : M. Nortier (élèves de M. Klosé).

Basson. — Premier prix : M. Wohluter. — Second prix : M. Lefebvre (élèves de M. Cokken).

Cor. — Second prix : M. Parisot. — Premier accessit : M. Chertier (élèves de M. Mohr).

Trompette. — Premiers prix, MM. Sinsoillez, Amrhein. — Premiers accessits : MM. Nivoix, Roger. — Deuxième accessit, M. Varnaison. — Troisième accessit, M. Aubert.

Trombonne à coulisse. — Premier prix, M. Lorenzo.

Trombonne à pistons. — Second prix, M. GARNIER. — Premier accessit, M. DESSENDRE.

Cornet à pistons. — Premiers prix, MM. MULLER, MONMARCHER. — Deuxièmes prix, MM. GARCIN, SAUVAN, JACOB. — Premier accessit, M. BANGRATZ.

Saxophone. — Premiers prix, MM. NIVERD, PURCH, POULET. — Deuxièmes prix, MM. GRIMAL, LANCHENEY, RASS. — Premiers accessits, MM. CHAPÉ, DEMORNAY, CHIRON. — Deuxièmes accessits, MM. MAULARD, WITTMANN, GUÉRIN. — Troisièmes accessits, MM. BRIOUSE, MORIN, GUILLOT.

Saxhorn. — Premiers prix, MM. BELLO, CALANDRI. — Deuxième prix, M. DEGREIGE. — Premiers accessits, MM. SAVOY, SOUTIRAN, MERLE.

Piano (hommes). — Premier prix, M. LARK. — Seconds prix, MM. PRADEAU, CORBAZ. — Premiers accessits, MM. HAMMEREL, ROSEN. — Deuxième accessit, M. BERTHEMET. — Troisièmes accessits, MM. RAMBOURD, CLAVEAU.

Piano (femmes). — Premiers prix, Mlles CANTIN, BERNARD, LEYBAQUE. — Deuxièmes prix, Mlles BECTEL, SÉCRETAIN, MIDOZ. — Premiers accessits Mlles THIBAULT, CAVAERT, SAVIT. — Deuxièmes accessits, Mlles VIALLON, POTTY, ANDRÉ. — Troisièmes accessits, Mlles BRODIN, DREVET, WILDEN, PENAU.

Harpe. — Premier accessit, M. FORESTIER.

Opéra. — (hommes). — Premiers prix : MM. PONSARD, JUILLIER. — Seconds prix : MM. MELCHISSÉDEC, ARSANDAUX. — Premiers accessits : MM. PONS, BLADVIEL, TAILLEFER. — Seconds accessits : MM. VINAY, CHRISTOPHE.

Opéra (femmes). — Premiers prix : Mlles BLOCH, MAUDUIT. — Second prix : Mlle DE BEAUNAY. — Premier accessit : Mlle GODEFROY. — Second accessit : Mlle DERASSE.

Opéra-Comique (hommes). — Premier prix, M. BARBET. — Seconds prix, MM. LEROY, MELCHISSÉDEC. — Premiers accessits, MM. ARSANDAUX, DEVOYOD. - Seconds accessits, MM. VINAY, L'HÉRIE, AUGIER.

Opéra-Comique (femmes). — Premiers prix, Mlles ROZE, CADET, MAUDUIT. — Seconds prix, Mlles SEVESTE, PICHENOT. — Premiers accessits, Mlles DONAN, LARCENA. — Seconds accessits, Mlles GODEFROY, GOBLIN.

L'*École de Musique religieuse,* fondée par feu Louis Niedermeyer, et que dirige aujourd'hui M. Lefèvre-Niedermeyer, a eu aussi ses lauréats.

En voici la liste :

Composition musicale. — Professeur, M Lefebvre Niedermeyer. 1er prix, donné par S. Exc. le garde des sceaux : Gabriel Fauré, boursier de Mgr l'évêque de Pamiers. — 2e prix : Albert Perilhou, boursier de Mgr de Pamiers.

Contre-point et fugue. — Professeur, M Gigout. — Prix : Gabriel Fauré, déjà nommé. — Mention honorable : Antoine Hellé, boursier de S. Exc. le ministre et de la ville de Nancy.

Harmonie. — Professeur, M. Gigout. — Prix : Edouard Marlois, boursier de Mgr d'Arras.

Orgue. — Professeur, M. Loret. — 1re division. 1er prix, donné par S. Exc. le ministre : Albert Perilhou, déjà nommé, — 2e prix : Édouard Marlois, déjà nommé. — 2e division. 1er prix : François Limonot Gorget, boursier de Mgr de Dijon. — 2e prix : Jules Stoltz, boursier de Mgr de Paris. — Accessit *ex æquo :* Édouard Delarroqua, boursier de Mgr de Cambrai et Georges Langlane, boursier de Mgr de Paris.

Plain-chant. — Professeur, M. Gigout. — Rappel du 1er prix de 1864 : Albert Perilhou, déjà nommé. - 1er prix, donné par S. Exc. le ministre : François Limonot Gorget, déjà nommé. — Accessit : Jules Stoltz, déjà nommé.

Piano. — 1re division. Professeur, M. Besozzi. — 1er prix : Édouard Marlois, déjà nommé. — 2e prix : Joseph Roger, boursier de Mgr de Montpellier. — 1er accessit : Édouard Delarroqua, déjà nommé.

Piano. — 2e division. Professeur, M. Allaire-Dietsch. — 1er prix : Charles Rauwel, boursier de Mgr de Cambrai. — 2e prix : Alexandre Georges, boursier de Mgr d'Arras. — Accessit *ex æquo* : Eugène Baëtz et Sébastien Roth, boursiers de Mgr de Strasbourg. — Division élémentaire. 1re mention honorable : Raoul de Lescazes, de Mgr boursier d'Orléans. — 2e mention : Émile Bonnaud, boursier de Mgr de Limoges.

Solfége : 1re division. Prix : Édouard Delarroqua, déjà nommé — 2e division : 1er accessit *ex æquo :* Charles Rauwel, déjà nommé, et Alexandre Georges, déjà nommé. — 2e accessit *ex æquo* : Georges Langlane et Victor Wachs, boursier de Mgr de Paris.

Instruction religieuse. — Aumônier, M. l'abbé Laurier. — Prix : Joseph Krieger. — 1er accessit, Charles Edmond. — 2e accessit : Eugène Baëtz, tous trois boursiers de Mgr de Strasbourg.

Études littéraires. Latin. — 1re division, 1er prix : Charles Diélaine, déjà nommé. — 1er accessit : François Limonot-Georget, déjà nommé. — 2e accessit : Raoul de Lescazes, déjà nommé.

Histoire. — Prix : Ludovic Fremont, boursier de Mgr de Paris. — Accessit : Sébastien Roth, déjà nommé. — 2e division. Prix : Charles Rauwel, déjà nommé. — 1er accessit, Georges Miné, boursier de Mgr de Paris. — 2e accessit : Raoul de Lescase;, déjà nommé.

∴ On vient de découvrir à Munich un manuscrit autographe de Beethoven. C'est une composition pour piano dont, jusqu'à ce jour, on ignorait complétement l'existence. Elle est en *la mineur* et porte la suscription : *Pour Élisa, 27 avril.*

M. le professeur Nohl, son propriétaire, est en pourparlers avec la maison Breitkopf et Haertel, de Munich, pour faire comprendre cette pièce dans l'édition des œuvres complètes de Beethoven, publiées par cette maison.

∴ Nous venons d'établir à notre librairie, rue Bonaparte, 70, un magasin de vente de tous les objets qui appartiennent au culte, tels que chasublerie, lingerie fine, fleurs artificielles, calices, ostensoirs, encensoirs, burettes, cloches, chemins de croix, imagerie religieuse, orgues-harmoniums, etc., etc. — Les personnes qui voudront nous honorer de leur confiance et venir en aide à l'*Asile maternel* de Versailles, dont nous ne sommes que l'humble mandataire, recevront un prospectus détaillé en retour de leur demande affranchie.

∴ M. Fourneaux fils, habile facteur d'orgues, vient de publier un beau travail qui sera bien accueilli. Il est intitulé : *L'Art de combiner les registres de l'Harmonium mis à la portée de tous, d'après un exposé nouveau et facile* (Paris, 2 feuilles et demie, très-grand in-4° avec figures). On connaît la diversité des noms que les facteurs d'harmoniums donnent aux registres de leurs instruments, et l'impossibilité dans laquelle se trouvent les compositeurs d'indiquer, d'une manière

précise, les jeux dont il faut se servir pour exécuter leurs œuvres. L'embarras des amateurs est donc considérable en présence de ces deux inconvénients. Grâce au livre de M. Fourneaux, l'un des plus grands obstacles à la diffusion des orgues expressifs est désormais aplani.

.˙. On trouve à notre librairie deux ouvrages qui se recommandent d'eux-mêmes à l'attention des lecteurs catholiques.

Le premier est dû à la plume élégante de Mgr Meirieu, évêque de Digne, et a pour titre : *Entretiens sur l'Encyclique de Sa Sainteté Pie IX*, etc. (1 vol. in-8°). Il s'agit de la dernière encyclique au sujet de laquelle les journaux irréligieux ont fait tant de bruit. Les évêques de France ont dû prendre la défense d'un monument qui brille comme un phare au milieu de ce siècle agité. On sait avec quel talent nos prélats se sont acquittés de ce grand devoir, et l'on pensait que la matière était épuisée, lorsque Mgr Meirieu, s'en emparant après tous les autres, est venu prouver au public que les intelligences d'élite ne parlent jamais trop tard, parce qu'elles ont à leur service des formes nouvelles et un fonds inépuisable. Le prélat s'adresse aux personnes du monde, à ceux qui ne se classent pas eux-mêmes parmi les savants; et, avec une noble simplicité et une clarté parfaite, il dissipe les calomnies que l'incrédulité voulait rendre populaires, montre les doctrines et les faits sous leur vrai jour, et prouve invinciblement au peuple, à la masse, que Pie IX peut être persiflé par le journalisme qui ne croit pas en Dieu, mais qu'il doit être béni par ceux qui aiment la vraie religion et la vraie liberté. Le volume de Mgr Meirieu est le complément indispensable du vaste recueil qui a pour titre : *Encyclique et Documents en français et en latin*, par M. l'abbé Raulx (2 vol. gr. in-8° de plus de 600 pages chacun, aussi en vente a notre librairie; *franco*, prix : 8 fr.)

L'autre ouvrage a pour auteur FÉNÉLON, l'immortel archevêque de Cambrai, et contient ses *Lettres inédites*, recueillies par M. l'abbé X. Barbier de Montault (1 beau vol. in-12). Tout ce qu'a écrit Fénélon a sa place marquée dans les hautes sphères de l'histoire et de la littérature, et désormais il ne peut plus y avoir d'*édition complète des Œuvres* de ce grand écrivain, sans l'adjonction de ses *Lettres inédites*.

.˙. La *Nouvelle Méthode de Piano* de M. Joseph Franck est en vente dans nos magasins, ainsi qu'un *Recueil de 32? marches d'harmonie*, du même auteur, pour orgue ou harmonium, à l'usage des personnes qui veulent apprendre à improviser en peu de temps sur ces instruments. (1 beau vol. grand in-8° jésus de 60 pages. — Prix net : 6 fr.) — La *Méthode* se vend 15 fr. sans remise.

.˙. Les personnes qui prendront les douze volumes parus de notre *Revue de Musique sacrée ancienne et moderne*, 1865 y compris, recevront *gratis* et *franco* :

1° Un *Album* contenant *quinze* magnifiques gravures sur acier, in-4°, représentant saint Ignace de Loyola, saint François-Xavier, le bienheureux Berchmans, etc. Cet *Album* se vend *trente francs* en Belgique;

2° Vingt portraits d'artistes-musiciens, savoir : *Palestrina*, — *Cherubini*, — *Rinck*, — *Niedermeyer*, — *Mettenleitter*, — *Oberhoffer*, — *Romary Grosjean*, de Saint-Dié, — *Joseph Franck*, — *Beethoven*, — *Mozart*, *François Fétis*, — *Joseph Haydn*, — *Michel Haydn*, — *Adrien de la Fage*, — l'abbé *Jouve*, de Valence, — l'abbé *Charbonnier*, d'Aix, — *Lefébure-Vély*, — *Frédéric Viret*, — *Georges Schmitt*, — et *Théodore Nisard*. — Ces portraits sont supérieurement lithographiés sur papier-chine, format gr. in-8° jésus.

.˙. Ceux qui s'occupent des graves questions liturgiques, s'empresseront de lire deux opuscules pleins de verve, qui ont pour titres : 1° *Lettres sur le Bréviaire Romain, adressées à un religieux par un Curé de campagne* (32 pag. in-8°); 2° *Réponses diverses aux* « Lettres d'un Curé de campagne sur le Bréviaire Romain » (32 pag. in-8°). Ces deux opuscules, on ne peut plus intéressants, sont en vente à notre librairie. — Prix *franco* : 50 c. chacun.

.˙. Le cardinal de Bérulle, si célèbre par sa piété, par sa science et par la *Congrégation de la Doctrine Chrétienne* dont il fut le fondateur à la fin du XVIe siècle, a laissé plusieurs ouvrages, dont le mieux écrit est intitulé : *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus par l'union ineffable de la divinité avec l'humanité.* L'abbé Olivier Piquand, aumônier du lycée impérial d'Angoulême, vient d'en faire une nouvelle édition revue, corrigée et annotée. L'ancienne orthographe du saint auteur y est scrupuleusement conservée. L'ouvrage forme un magnifique volume gr. in-12 de LX-583 pages sur papier glacé. — En vente à notre librairie. — Prix *franco* : 6 fr. 50 c.

.˙. La *Société nationale d'encouragement au bien*, présidée par M. de Ladoucette, sénateur, vient de couronner les deux derniers livres de M. l'abbé Tounissoux, vicaire de Vincennes. Ces deux livres sont : *Ne fuyons pas les Campagnes*, nouvelle édition, et la *Villageoise à Paris*. Ce dernier est l'histoire d'une jeune fille qui, ayant abandonné son pays pour se réfugier à Paris, a été condamnée aux plus tristes péripéties morales. On peut se procurer ces deux ouvrages au bureau du journal, moyennant 1 fr. 50 pour le premier et 2 fr. pour le second

Pour toutes les nouvelles de cette Chronique,

E. REPOS, Libraire-Éditeur responsable.

Le Mans. — Impr Beauvais, place des Halles, 19.

CHAPITRE V

Rivalité entre Saint-Gall et Metz : Romain et Pierre. — Ouvrages musicaux des deux chantres. — Le plain-chant romain à Saint-Gall depuis 800 à 850. — Fêtes extraordinaires. — Réception solennelle des rois accompagnée de chants, à Orléans, à Reichnau. — Louis le Germanique à Saint-Gall. — Réception du roi Charles le Gros. — Activité d'Ison et de Marcelle : comme professeurs de chant, ils produisent d'admirables résultats.

Cependant Salomon, savant élève d'Ison, avait vu croître en lui les germes d'un grand avenir, et sa jeunesse avait été cultivée de façon à le rendre célèbre. Suffisamment doté des biens de la fortune, il avait déjà, sous l'abbé Hartmuoth, et de ses propres deniers, commencé la construction, près du cloître de Saint-Gall, d'un temple en l'honneur de la Sainte-Croix, temple qui en avait la forme et qu'il fit terminer plus tard, à une époque où il était déjà promu à la dignité d'abbé de Saint-Gall et en même temps à l'épiscopat de Constance. Le patron de la nouvelle église devait être saint Magnus qui, d'Irlande, était venu autrefois avec saint Gall dans cette contrée. Après la mort de ce dernier, Magnus fut mis à la tête des jeunes gens qui restaient et fit bâtir plus tard (665) le monastère de Füssen, aux pieds des Alpes Juliennes. Rempli du plus ardent désir d'orner son église de Sainte-Croix et de la doter de pieuses reliques, Salomon s'adressa à Adalbéron, évêque d'Augsbourg, qui, acquiesçant avec plaisir aux vœux du suppliant, détacha le bras de saint Magnus du cloître de Füssen et l'accompagna en personne à sa nouvelle destination (1).

Le jour de la réception et de la translation de ces restes vénérables dut être un jour de fête et de triomphe à Saint-Gall ; pour donner à cette fête plus de pompe et de solennité, on fit naturellement des efforts extraordinaires et l'on mit à contribution tout ce que l'art du chant et de la poésie avait de plus séduisant. Dans la procession solennelle, au milieu de la jubilation du peuple et du chant des hymnes de circonstance, tous les moines vinrent jusqu'à une certaine distance, au devant des précieuses reliques (1). A la vue des restes vénérés du saint, le chœur des chantres se fit l'écho des sentiments de tous les fidèles dans les chants et les transports de jubilation exprimés par l'hymne qu'on va voir :

(1) Salomon incipit ecclesiam in honorem et modum Sanctæ Crucis ædificare, in quam ad unguem perductam, sancti Magni brachium, Adalberone episcopo dante et prosequente, de Faucibus sumptum, *magnis hinc inde velut triumphi tripudiis* intulit, et in honorem eam Sanctæ Crucis et ejusdem sancti patroni nostri dedicavit.

(*Ekkehard*, in Casibus.)

INVITATIO S. MAGNI (2).

Miles ad castrum properes novellum,
Pridem et notos repetas locellos,
Posside terram tibi præparatam ;
Jam comes Galli, sociare illi.

Nos sua, Magne,
Pignora Gallus
Miserat ad te,
Teque venire
Oppido poscit.
Miles ad castrum, etc.

(1) On possède encore deux chants faits exprès pour cette circonstance, dont l'un vraisemblablement était destiné à l'arrivée, l'entrée, et l'autre pour le retour, la sortie; il servait de salut et de congé. Le premier commence par ces paroles :

« Carmina nunc festis psallamus rite choreis,
« *Obvia* lætantes pectora qui ferimus, etc.

Le trajet était-il plus long? voici la version qui le signifiait :

« *Obvius* hinc proprios Gallus producit alumnos,
« *Longius occursu* approperans rapido.

L'auteur de ce chant paraît être Hartman ; toujours est-il qu'on y rencontre huit vers absolument les mêmes et tels qu'on les lit dans les litanies : *Humili prece*, qui portent son nom. Nous donnons cette pièce à la page suivante.

(2) Manuscrit 381 de Saint-Gall, noté en neumes. L'auteur de cette hymne n'y est pas spécifié.

Nunc studet ille
Rus laquearque
Te veniente
Comere laute,
Nil remoreris.
Miles ad castrum, etc.

Sexus uterque,
Vir mulierque,
Turba pedestris,
Cœtus equestris
Vociferantur :
Miles ad castrum, etc,

Te, pater, ætas
Expetit omnis,
Ut veniendo
Cuncta mederis ;
Et modulantur :
Miles ad castrum, etc.

Quando parata
Ingrediaris
Tecta, Patrone,
Nos famulantes
Ipse tuere.
Miles ad castrum, etc.

Ad tua quisquis
Limina stratus
Te sibi poscat,
Sancte, favere;
Esto misertus.
Miles ad castrum, etc.

Igne nocivo,
Grandine, morbo,
Dæmonis astu,
Marte, fameque
Protege cives.
Miles ad castrum, etc.

Corporis ut qui
Reliquiarum
Condere partem
Promeruerunt,
Juveris illos.
Miles ad castrum, etc.

DE SANCTO MAGNO.

Carmina nunc festis psallamus rite choreis,
Obvia lætantes pectora qui ferimus.
Aurea jam resonent redimitis carmina bombis,
Quæ variis mixtim vocibus, aura ferat,
Nil sic perspicuum paterit vox clara referre,
Ut decet in toti nunc patris obsequio.
Sic devota tamen pandamus ora, canentes,
Pectore de puro hos referendo sonos.

Istuc jam propera Domini dilecte propinqua,
Quo tibi condigna corporis Aula nitet.
Hic tibi perpetuis resonent concentibus ædes
Ossibus et sacris semper habetur honos.
Dum læte famuli celebrant hic festa benigni
Laudibus instantes nocte, dieque tuis
Lætus ab hoc nostras blandusque invisito fines,
Atque pius servis auxiliare tuis.

Jam nunc servitiis famulûm consuesce tuorum
Prosper et hunc vultum flecte serene tuum.
Dirige corda pius, et tempora dirige nostra,
Atque dies lætos ducere da famulos.
Ut semper valeant tibimet cantare quieti,
Tu quoque cœlesti cernere luce poli.
Sternere supplicibus isthæc modo patria notis,
Et venerans tanti suscipe membra viri.

Ipsa omnigeno decorans cum flore plateas
Lumina perpulchris obvia lampadibus.
Adveniunt pariter, necnon comitantur eumdem
Perspicui fratres, angelici proceres.
Qui sancti feretrum circumvolitando beatum
Alarum expansu undique membra tegunt.
Inde *Colombanus* noster Pater atque Magister
Alpibus excursis aëriisque viis.

Hic aderit præsens, alacrisque ad gaudia tanta
Agmina conjungit consociata simul.
Conjunguntur ei celeres, gressusque fatigant
Tres quoque Francorum Scotigenæ pariter,
Quos volitans fama alciscens ad gaudia tanta,
Unitos tulerit dulcibus obsequiis.
Obvius hinc proprios Gallus producit alumnos,
Longius occursu approperans rapido.
Hunc circum medium numerosis cœtibus auctus
Densatur nitidus Cœlicolum populus.

Omnes qui pariter sancta de voce salutat
Et proprios Lares *Magne* subire rogat
Ut quos æthe ei retinet communio templi,
Hic quoque consortis jungat honoris amor.
Interea Othmari præstabit cura Beati,
Mansio constructa quoque parata fiat.
Ut nihil displiceat venietis hospitis ori,
Omnia splendenti sed niteant facie.

Le cortége solennel se dirigea avec les reliques vers la basilique du monastère où vraisemblablement elles furent placées dans la chapelle de Saint-Othmar d'où elles furent plus tard transportées avec pompe dans l'église de Saint-Magnus (1). Comme c'était dans cet endroit que l'évêque et abbé Solomon avait fondé une prévôté avec la charge de chanter perpétuellement au chœur, le monastère voisin dut, pendant des siècles, soigner et conserver le germe d'une école de chantres, à qui incombât la noble obligation d'honorer, par des accents de dévotion, Dieu et saint Magnus (2).

Manifestement, l'hymne que nous avons citée était destinée à la réception des reliques, et elle fait allusion au nouvel établissement, quand elle dit :

« Viens, bien-aimé du Seigneur, précipite ton

(1) Voici du moins ce qu'on lit dans l'hymne citée :

« *Interea* Othmari præstabit cura beati
« Mansio constructa quoque *parata* fiat. »

(2) A peu près de cette époque datent cinq différentes hymnes sur saint Magnus qui proviennent toutes des moines de Saint-Gall et dont quelques-unes ne pouvaient absolument servir que pour l'église de Saint-Magnus.

« arrivée dans la ville où, pour ton corps saint, « s'élève une digne demeure. Cette maison retentira sans fin des chants du chœur, ton ossement « sacré participera à cet honneur éclatant, car une « multitude fidèle célèbre avec joie les fêtes, et te « voue nuit et jour la piété de ses chants (1). » C'était avec une espèce de prédilection que l'évêque et abbé Salomon pensait au bien et au progrès de son établissement. L'an 898, il le fit authentiquement confirmer par le roi Arnoul, et peu d'heures avant sa mort (920). Il le recommanda même avec instance à la protection et au soin des religieux voisins de Saint-Gall. Pendant plus de six siècles, ce temple retentit journellement des chants primitifs et si beaux du choral antique jusqu'au temps de la réformation qui imposa silence aux chanoines (2).

Parmi les hommes qui, à cette époque, se vouèrent à Saint-Gall à l'art du chant, Ratpert mérite une mention toute spéciale. Issu d'un sang noble dans le territoire de Zurich, il entra en religion après 850, et se voua sous les professeurs Ison et Marcelle, à l'étude des sciences. Ses progrès furent si éclatants, que plus tard il devint prêtre et professeur de chant, et fut préposé à l'école externe. Il avait étudié la musique avec ses deux amis intimes Notker et Tutilon sous le professeur Marcelle. et laissa à la postérité des preuves nombreuses de son habileté dans la musique d'alors. Comme professeur, il se livra avec un zèle particulier à l'étude des sciences; ni le soin de son bien-être corporel, ni les prières réitérées de ses amis ne purent l'en détourner. Il quittait si rarement le cloître que, dans le cours d'une année entière, il n'usa pas même à moitié la chaussure qu'on donnait à chacun des moines. Parmi les ouvrages de musique qu'il nous a laissés, plusieurs se distinguent des autres par un caractère particulier. La première strophe de ces chants paraît en effet divisée en deux parties à peu près égales, dont l'une, après chacune des strophes suivantes, était répétée comme refrain (2).

Vraisemblablement, quelques chantres d'élite alternaient dans l'exécution avec l'ensemble du chœur; aussi, cette espèce de chant s'adaptait-elle merveilleusement aux marches en prières, à ces offices religieux où l'on prétendait à peine à l'attention des chantres et où le chœur pouvait chanter de mémoire sans difficulté. Aux chants de cette espèce appartenait cette litanie de Ratpert pour la procession des dimanches ordinaires; elle commence de cette manière :

« Ardua spes mundi, solidator et inclyte cœli (1),
Christe exaudi nos propitius famulos.
Virgo Dei genitrix rutilans in honore perennis,
Ora pro famulis sancta Maria tuis. Christe, etc.
Angele summe Dei, Michael, miserescito nostri,
Adjuvet Gabriel, atque pius Raphael. Ardua... etc.
Aspice nos omnes clemens Baptista Joannes,
Petreque cum Paulo nos rege doctiloquo. Christe, etc.
Cœtus apostolicus sit nobis fautor, et omnis
Ac patriarcharum, propheticusque chorus. Ardua, etc.
Pascere nunc Stephanum studeamus carmine summum,
Ut cum martyribus nos juvet ipse pius. Christe, etc.
Inclyte Laurenti qui flammas exsuperasti,
Victor ab æthereo nos miserate choro. Ardua, etc.
Splendide Silvester, Gregori ac sancte Magister,
Nos quoque cum sociis ferte juvando polis. Christe, etc.
O Benedicte pater Monachorùm, Gallique frater
Cum reliquis sociis nos refovete polis. Christe, etc.
Maxime de Suevis, superis conjuncte catervis,
Sancte Othmare tuum lætifica populum. Christe, etc.
Inclyte Magne tuam clemens nunc respice plebem
Auxilio tutos undique redde tuos. Ardua, etc.
Virgineos flores, Agnes, Agathesque ferentes
Auxilio vestris addite nos sociis. Christe, etc.
Innocuos pueros resonemus laude peractos
Qui modo nos pueros dant resonare melos.
Omnes ô Sancti nostræ succurrite vitæ,
Perque crucem sanctam salva nos Christe redemptor.
Ira deque tua clemens nos eripe Christe,
Nos peccatores audi, te Christe rogamus. Christe, etc.
Ut pacem nobis dones, te Christe, rogamus
Crimen ut omne tuis solvas, te Christe, rogamus.
Aure ut temperiem dones, te Christe, rogamus.
Ut fruges terræ dones, te Christe, rogamus,
Ut populum cunctum salves, te Christe, rogamus.
Ecclesiamque tuam firmes, te Christe, rogamus,
Fili celsi throni, nos audi te rogamus.
Agne Dei patris nobis miserere pusillis.
Christe exaudi nos, O Kyrie eleyson. Ελεησον. »

Il est évident que Ratpert est le poète du texte de ce chant qu'il composa pour l'usage de l'église de Saint-Magnus et pour la circonstance d'un pèlerinage pieux, d'une procession à cette même église, puisqu'on y trouve mentionné, outre le nom de ces patrons, celui de la Sainte-Croix.

A ce dernier chant est semblable celui des litanies pour la circonstance du baptême de Pâques et de Pentecôte : « *Rex sanctorum angelorum* » Cette hymne, écrite pour l'église de Saint-Gall, et, comme la précédente, adoptée par le pape Nicolas III pour l'usage de l'église, fut aussi chantée pendant plusieurs siècles; de plus, à l'époque du changement de la notation ancienne, elle fut transcrite dans les ouvrages en notation

(1) Multum rogans nostrates, quatinus ecclesiam ab eo in loco sancti Galli in honore sanctæ Crucis sanctique Magni constructam et sub regiæ auctoritatis privilegiis dotatam tuerentur; ibique servitium canonicorum minui non paterentur. (*Ekkeh.* in Casibus).

(2) C'est à l'instar du chant composé par l'évêque Théodulphe : « *Gloria, laus et honor* » que l'Église catholique a encore l'habitude de chanter à la solennité du dimanche des Rameaux.

(1) Manuscrit de Saint-Gall, n° 381, en notation neumatique ou usuelle.

nouvelle (1). Quiconque est tant soit peu familiarisé avec l'esprit de l'ancien chant, n'aura pas de peine à reconnaître les différentes beautés de cette mélodie. On l'a donnée avec le texte dans les *Exemples*, sous le nº 4 (2).

On doit surtout mentionner le chant de Ratpert pour la communion : « *Laudes omnipotens,* » qui, d'après sa forme extérieure, à une grande ressemblance avec le premier et qui appartient aux plus anciens chants faits sur un tel sujet. En voici le texte tout entier :

« Laudes omnipotens ferimus tibi, dona colentes
Corporis immensi, Sanguinis atque tui.
Tangimus ecce tuam, rector sanctissime, mensam :
Tu licet indignis propitiare tuis. Laudes, etc.
Propitiare pius, peccata absolve benignus,
Possit ut invictis appropiare sacris. Corporis, etc.
Angelus æthereis sanctus descendit ab astris,
Purificans corpus, cor pariterque pius. Laudes, etc.
Hæc medicina potens cœli nos ducat in arces,
Interea terris dans medicamen opis. Corporis, etc.
Quod colimus fragiles Salvator respice clemens,
Summeque pascentes, protege pastor oves. Laudes, etc.
Protege quas recreas, hostis ne proterat illas ;
Consolidans dono nos sine fine tuo. Corporis, etc.
Nam sumus indigni, quos omnes munere tali
Tu pietate tua rex rege castra tua. Laudes. etc.
Hoc pater omnipotens cum Christo perfice clemens,
Spiritus atque potens, trinus et unus apex. Corporis (3). »

Sans refrain, et par là même, quant à la forme extérieure, un peu différent de ces trois morceaux, le chant de Ratpert pour la fête de Saint-Gall : « *Annua, sancte Dei, celebramus festa diei,* » servait vraisemblablement pour la procession du jour de la fête de ce saint (1). Il en est de même de son hymne de Saint-Magnus : « *Mire cunctorum Deus et creator,* » qui compte quinze strophes saphiques.

Ratpert composa aussi en patois allemand une hymne en l'honneur de Saint-Gall ; il la destina au peuple qui devait la chanter à l'église. Comme preuve de la popularité de ce morceau musical, il nous suffira de dire qu'il survécut plus d'un siècle dans la bouche du peuple. La mélodie en était d'un agrément et d'une grâce si extraordinaire, qu'Ekkeard IV, à l'époque où cette pièce menaçait de vieillir et de tomber dans l'oubli, ne put résister au désir d'en traduire le texte en latin aussi fidèlement que possible, afin que des cantilènes si douces pussent revivre et être encore au moins chantées dans cette langue (2).

D'après la traduction d'Ekkehard (3), cette hymne débute ainsi :

« Maintenant, je veux commencer un cantique plein des accents de la joie et de la jubilation. Il ne vécut point d'homme aussi pieux, aussi céleste que saint Gall. L'Irlande nous a envoyé un fils, c'est un père de la Souabe qui lui a donné son nom (4). »

Malheureusement le texte primitif de ce chant s'est perdu depuis longtemps.

Enfin Ratpert paraît être le musicien et le poëte d'une hymne de reception à l'impératrice. C'était sans doute à l'épouse de Charles le Gros qu'il adressait les paroles suivantes qui, dans le manuscrit, porte le titre *Ad reginam suscipiendam:*

« Aurea lux terræ, dominatrix inclyta, salve,
Quæ domibus nostris nunc benedicta venis.
Larga maneto tuis semper clarissima servis,
Qui tibi mente canunt, carmen et ore ferunt.
Plus hodie solito radiat sol clarus in alto,
Cumque serena venis nubila cuncta teris.
Floribus arva nitent, quia te nos visere cernunt.

(1) Dans le manuscrit de Saint-Gall, nº 381 et dans plusieurs autres, même avec le nom de l'auteur et avec des neumes.

Nous donnons les quatre premiers vers en *fac-simile* (Voyez Monumenta, nº 29).

(2) Cette mélodie est d'après le manuscrit de Saint-Gall, nº 392 du XIIIe siècle, avec notes et portées. Elle s'accorde parfaitement avec les signes des anciens neumes, à l'exception de quelques libertés dans la modulation.

Que le chant de la pièce ait été usité aussi ailleurs dans l'Église, c'est ce que prouve le manuscrit 58 de Reichnau, manuscrit qui s'harmonise en grande partie avec la manière de lire et d'écrire citée plus haut.

(3) Manuscrit de Saint-Gall, nº 379, avec neumes. Le chant porte ce titre : *Ad Eucharistiam sumendam*, et compte neuf distiques :

Laudes omnipotens ferimus tibi; dona colentes
Corporis immensi, Sanguinis atque tui.
Tangimus ecce tuam, rector santissime, mensam :
Tu licet indignis propitiare tuis. Laudes.
Propitiare pius, peccata absolve benignus,
Possit ut invictis appropiare sacris. Corporis.
Angelus æthereis sanctus descendit ab astris,
Purificans corpus cor pariterque pius. Laudes.
Hæc medicina potens cœli nos ducat in arces.
In terræ terris dans medicamen opis. Corporis.

(1) Manuscrit de Saint-Gall, nº 381, noté en neumes.

(2) Ratpertus monacus. Notkeri, quem in Sequentiis miramur, condiscipulus, post sancti Galli historiam, et alia multa quæ fecit insignia, fecit et carmen *barbaricum* de sancto Gallo cantitandum, quod postea fratrum quidam, cum rarescere, qui id saperent, videret, ut tam dulcis melodia latine luderet quam proxime potuit, transferens, talibus operam impendit :

Nunc incipiendum et mihi magnum gaudium
Sanctiorem nullum quam sanctum unquam Gallum etc.
(Manuscrit de Saint-Gall, nº 393).

(3) Dans un autre manuscrit, Ekkehard IV dit lui-même : « Quod nos multo impares homini, ut tam dulcis melodia latine luderet, quam proxime potuimus in latinum transtulimus. »

(4) Jetzt will ich beginnen — ein Lied in frohem Jubelschall,
Frommer lebte keiner — als einst der heil'ge Gall.
Irland hat den Sohn gesandt — Schwaben Vater ihn genannt.

Fœtibus atque solum germinat omne bonum.
Gloria magnificæ rutilans celsissima Romæ,
Atque Italos radiis comis amœna tuis,
At tibi se famulam præbet Germania fidam
Sæpius et facie te cupit aspicere.
Cæsaris ipsa decus, populorum dirigis actus,
Pluribus et validis imperitans populis
Nunc sine fine vale, miserans et nostra tuere,
Sit tibi magna salus, laus, honor, atque decus.

Il nous est démontré par la fin de la vie de Ratpert combien furent bénis et fertiles en résultats son action comme professeur et ses travaux comme musicien, combien sa mémoire fut gardée et vénérée par ses élèves. En effet, lorsqu'il était sur son lit de mort, il reçut en même temps la visite de quarante ecclésiastiques qui, autrefois ses élèves, se trouvaient alors dans le cloître où ils étaient venus pour assister à la fête de saint Gall; par reconnaissance, chacun d'eux promit d'acquitter, après sa mort, trente messes pour le repos de son âme.

Neuf jours après, le 25 octobre, de l'an 900 environ, cet homme plein de mérites rendit son âme à Dieu.

La réputation que Notker, l'ami intime du précédent, obtint dans la musique, fut beaucoup plus étendue. Cet homme célèbre était né dans la première moitié du IXe siècle à Elk, appelé autrefois, dans le langage du peuple, *Heiligove* (en latin *Sacer pagus*), localité située dans l'ancien Thurgau, à présent dans le canton de Zurich. Ses parents étaient de race noble, puisqu'ils descendaient des Carolingiens et des anciens rois saxons, d'où sortait la maison impériale des Othons (1). Ils conduisirent l'enfant, dès sa première jeunesse, au cloître de Saint-Gall, auquel présidait alors l'abbé Grimoald; il fut confié aux professeurs Ison et Marcelle, qui lui apprirent le latin, le grec, la poésie et la musique. Il était, comme l'indiquent quelques circonstances de sa vie, né avec un défaut de prononciation qui le fit appeler *Balbulus* (bègue); au contraire, son talent et son zèle eurent pour effet de le faire demander plus tard comme professeur. Mais c'était surtout en poésie et en musique que son talent brillait avec plus d'éclat. Promettant déjà beaucoup comme élève, il s'essaya dans la composition de plusieurs morceaux ecclésiastiques et religieux, que ses professeurs Ison et Marcelle trouvèrent si dignes de louanges, qu'ils les proposèrent à l'imitation de leurs élèves et les leurs firent exécuter.

Comme déjà, dans sa jeunesse, Notker avait remarqué avec quelle facilité les mélodies prolongées et trop diffuses échappent à la mémoire, il réfléchit souvent en silence sur la manière dont il

(1) Ekkehard V, *in Vita Beati Notkeri*.

pourrait les accompagner d'un texte ou de paroles afin de les soustraire ainsi à l'oubli (1). Cependant un certain prêtre de Gimedia, cloître français qui, un peu auparavant, c'est-à-dire en 851, avait été dévasté par les Normands, était arrivé à Saint-Gall (2); il apportait avec lui un antiphonaire où les vers étaient modulés sur la mélodie des séquences, c'est-à-dire où des paroles conduisaient successivement l'harmonie et le chant dans plusieurs modes avec beaucoup d'agrément et de correction. Autant Notker s'était réjoui à leur première inspection, autant il se sentit froissé dans son goût, lorsqu'il remarqua les vices de leur modulation. Telle fut la première occasion par laquelle l'entreprenant jeune homme se sentit porté et excité à composer des séquences, d'après le mode et la manière qu'il trouva dans l'antiphonaire cité. Son premier essai fut *Laudes Deo concinat orbis universus, qui gratis est redemptus*, puis: *Coluber Adæ male suasor* (3).

Lorsqu'il fit voir ces pièces à son maître Ison, celui-ci fut heureux de se prononcer publiquement sur les premiers essais de son élève; il le félicita du travail qui avait réussi, il corrigea ce qu'il y avait de fautif, d'après ce principe « que, sur chaque mouvement de ton, sur chaque modulation et chaque note, il faut qu'il y ait une syllabe particulière. »

C'est d'après cette règle que Notker s'efforça de conformer aux lois de la séquence la mélodie qui correspond aux versets allélu atiques de la messe; il corrigea avant tout les tons et les mots relatifs à la syllabe *ia* du mot *alleluia;* mais, dans les commencements, la division lui parut impossible aux syllabes *le* et *lu;* après quelques tâtonnements, il surmonta toutefois cette difficulté, notamment dans les mélodies: *Dominus in Sina* (4) et *Mater* (5). Après s'être formé de plus en plus par l'enseignement et l'exercice, il fit une seconde

(1) « *Quonam modo eas potuerim colligare* » (præfatio Notkeri ad Seq., Ms. de Saint-Gall, n° 381, d'Einsiedeln, n° 121? L'expression *colligare* a évidemment le sens précité; c'est ainsi que parle Ekkehard: « *Notker jubilos quibus videmus verbis* ligabat, » — ce qui signifie l'action de *lier* avec les paroles d'un texte.

(2) Gimedia (Gimeticense monasterium) maintenant *Jumièges*, situé à 19 kilom. O. de Rouen, dans une presqu'île formée par la Seine, fut dévasté par les Normands en 851.

(3) *Laudes Deo concinat* est la séquence pour le vendredi après Pâques où l'on rencontre aussi les paroles: *coluber Adæ male suasor.*

(4) Tel est le titre qui est donné à la mélodie pour la séquence: *Christus hunc diem*, sur la fête de l'ascension de N.-S.-J.-C., (Manuscrit d'Einsiedeln, n° 121, du Xe siècle.

(5) *Mater* est le nom de la mélodie de la séquence *Congaudent angelorum chori*, pour l'assomption de Marie; plusieurs autres mélodies furent faites d'après le modèle de celle-là.

correction de la séquence: *Psallat Ecclesia mater illibata* (1), et présenta ces poésies musicales à son maître Marcelle, qui les rassembla avec joie en rouleau et les distribua à ses élèves pour les exécuter. Quoiqu'il eût été déjà depuis longtemps engagé par ce savant professeur à réunir toutes ses compositions en un volume et de les dédier à quelque haut personnage, Notker ne le fit que plus tard; sa modestie s'y refusait; mais il se laissa gagner par les prières du frère Othar qui lui demanda en grâce de dédier un de ses ouvrages à l'évêque Luitword de Vercelles, archichancelier de l'empereur Charles le Gros. Cela arriva même avant l'année 887, puisqu'il fit parvenir à cet évêque et prince de l'Église romaine (lequel avait différents rapports heureux avec Saint-Gall), son *petit* et *insignifiant* livre, comme il l'appelle dans sa dédicace (2).

Notker tira le tissu mélodique des séquences de 50 différentes formules festivales (*Jubilos*) qu'il marqua chacune d'un titre particulier (3), soit pour éviter l'erreur et la confusion, soit pour la commodité des chantres. Ces marques, ces écritures placées au-dessus du texte pour l'exposé des mélodies, il les tira : 1° des noms qui désignaient la patrie ou la demeure de leurs auteurs; 2° des lettres initiales du verset qui, dans le graduel, suivait immédiatement cet alleluia, d'après la mélodie duquel il formait la séquence; 3° enfin, de chants, de noms, d'occasions, de motifs qui étaient connus de son temps, mais qu'à présent on s'efforcerait en vain de vouloir découvrir, car nous n'avons aucun moyen d'arriver à leur connaissance.

A la première espèce de ces inscriptions appartiennent les cinq titres suivants de mélodies : 1 *Romana*, attribuée au chantre Romain ou venant de Rome, sa patrie; 2 *Occidentana*, venant de la contrée de Notker; 3 *Metensis major*, parce que c'était la plus longue mélodie de Metz, où Pierre, compagnon de Romain, avait séjourné; 4 *Metensis minor*, parce que c'était la plus courte mélodie de Metz; 5 *Græca*, parce qu'elle venait de l'Église grecque.

Dans la seconde espèce d'inscriptions empruntées aux versets des alleluia, il faut compter les suivantes : 6 *Deus judex*; 7 *In te Domine speravi*; 8 *Qui timent*; 9 *Exultate Deo*; 10 *Confitemini*; 11 *Adducentur*; 12 *Lætatus sum*; 13 *Vox exultationis*; 14 *Te Martyrum*; 15 *Justus ut palma minor*; 16 *Dies sanctificatus*; 17 *Beatus vir, qui suffert*; 18 *Dominus regnavit*; 19 *Obtulerunt*; 20 *Justus germinavit*; 21 *Beatus vir qui timet*; 22 *Nimis*, 23 *Adorabo*; 24 *Dominus in Sina*; 25 *Laudate Dominum*; 26 *Pretiosa est*; 27 *Mirabilis* (1).

Tous ces titres apparaissent dans les missels du IXe et du Xe siècle comme les premiers mots de ces versets dont les *alleluia* servaient d'intonation pour les mélodies dont nous avons parlé (2).

A la 3e espèce appartiennent les dénominations: 28 *Cignea*; 29 *Filia matris*; 30 *Sinfonia*; 31 *Duo tres*; 32 *Organa*; 33 *Frigdola*; 34 *Aurea*; 35 *Concordia*; 36 *Yaturma*, 37 *Amœna*; 38 *Captiva*; 39 *Mater*; 40 *Trinitas*; 41 *Puella turbata*; 42 *Virgo plorans*; 43 *Justus ut palma major*; 44 *Planctus serilis*; 45 *Fidicula*; 46 *Virguncula clara*, 47 *Nostra tuba*; 48 *Pascha*; 49 *Te martyrum minor*, 50 *Hypodiaconissa* (3).

(1) *Psallat ecclesia* est le texte de la séquence pour la fête de la dédicace des églises dont la mélodie a pour titre : *Lætatus sum*.

(2) La dédicace commence dans le Codex de Saint-Gall, n° 381, par ce titre : Dignissimo successori Abbatique cœnobii Sanctissimi Columbani ac Defensori cellulæ discipuli ejus mitissimi Galli nec non et Archicapellano gloriosissimi imperatoris Karoli Notkerus Cucullarius. St-Galli novissimus.

(3) Les mélodies festivales étaient déjà appelées séquences avant que Notker les dotât d'un texte; tel est aussi le nom qu'on leur donne dans l'ancien *Ordo romanus* : « Sequitur jubilatio quam *Sequentiam* vocant. » Si Ekkehard fait monter, par deux fois, à cinquante le nombre des séquences de Notker, cet exposé se rapporte *aux mélodies* qui, par la comparaison des manuscrits et de la notation, atteignent en effet ce nombre : circonstance qui, à ma connaissance, n'avait pas encore été remarquée.

(1) Dans quelques manuscrits, on la voit aussi sous le titre de *Martyrum*, dont la notation toutefois ne correspond pas à l'*alleluia* du graduel.

(2) Ces *alleluia*, dans les anciens manuscrits, ne se trouvent qu'en très-petit nombre dans les graduels mêmes, mais à la fin des chants de la messe. Il en est ainsi dans le manuscrit de Saint-Gall, n° 359, et d'Einsiedeln, n° 121. Le verset, auquel le titre de la séquence a été emprunté, suit immédiatement l'*alleluia*.

(3) Sous le titre de *Martyrum*, on trouve deux mélodies (n° 14 et n° 49), qui sont entièrement différentes. Nous avons marqué la plus courte par le mot *minor* (plus petite). Plusieurs auteurs ont cherché à expliquer les particularités de ces titres. On a écrit par exemple, que *Frigdola* ou *Frigdora* doit se prendre pour *phrygico-dorien* et s'appliquer au premier et au troisième mode; cette explication est cependant insuffisante, car, d'un côté, aucun des sequentaires n'autorise à lire *Frigdora*, mais ils marquent tous : *Frigdola*. L'expression prêtée à Ekkehard, dont le plus ancien manuscrit ne date que de la fin du XIIe siècle, le seul manuscrit d'ailleurs où l'on trouve *Frigdora*, prouve évidemment que c'est une faute d'écriture ou de copiste; d'un autre côté, il suit du parfait accord de toutes les traductions que cette mélodie n'appartient ni au premier ni au troisième mode, mais au huitième.

(La suite aux prochains numéros).

LE MANS. — IMP. BEAUVAIS.

E. REPOS, libraire-éditeur responsable.

LE PLAIN-CHANT. 6e ANNÉE. — No 12. — 15 OCTOBRE 1865. LA PAROISSE

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE
PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS.

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Editeur, Directeur Propriétaire de la REVUE, des RÉPERTOIRES de musique sacrée et de l'ILLUSTRATION musicale, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1864 : FRANCE, 12 FR. PAR AN. — ÉTRANGER, 16 FR.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

HISTOIRE
DE L'ÉCOLE DE CHANT
DE SAINT-GALL
DU VIIIe AU XIIe SIÈCLE

(Suite)

A l'exception des *Metenses*, *Romana* et *Amœna*, toutes ces mélodies sont, quant à la musique, des créations de Notker ; et, chose remarquable, celles même qu'il conforma, qu'il modela d'après l'*alleluia* des graduels, n'ont conservé de la mélodie du prolongement musical de l'*alleluia*, que le mode et les notes initiales : le reste ne concorde plus avec la mélodie de l'*alleluia* et paraît être en conséquence l'œuvre propre de ce musicien (1).

Celui-ci donna à ces pièces un attrait particulier en les divisant en thèmes mélodiques d'une courte étendue et dont chacun possède une finale, une chute satisfaisante et propre d'ailleurs à contenter l'oreille. Par là, les chantres avaient un point de repos souvent répété, ce qui leur était d'un grand secours et leur donnait plus de facilité : on pouvait alors faire chanter le morceau par deux chœurs s'alternant, comme cela arrivait d'ordinaire, ou par un seul. A la première et à la dernière phrase, Notker donna toujours une mélodie spéciale et indépendante qui ne se répétait jamais dans les phrases du milieu.

C'était souvent un tout autre système dans la manière d'arranger et de traiter les phrases du milieu, puisque, pour la plupart des séquences, il leur donna une mélodie qui se répétait de deux en deux phrases, de telle sorte que le second thème s'accordait parfaitement avec le troisième et le quatrième avec le cinquième. Cependant, parmi ces dernières pièces, on trouve que les variations sont fréquentes et de différente nature, et même, dans beaucoup de séquences, on ne rencontre pas de répétitions ; c'est pourquoi on ne peut accepter ni invoquer celles-ci comme un principe et une règle absolue.

Cette forme et cette division de phrases mélodiques, on la trouve déjà observée dans la cu-

(1) Qu'on veuille comparer là-dessus les Monuments nos 7, 8, 9 et 10. Le no 7 donne le chant du graduel *alleluia* au verset : *Qui timent*, et cela, d'après le manuscrit de Saint-Gall, no 359. Le no 8 offre le même morceau, d'après celui d'Einsiedeln, no 121. Le no 9, tiré d'un séquentiaire d'Einsiedeln du XIIe siècle, montre comment Notker employait cette mélodie pour celle de la séquence : « *En regnator* » du 3e dimanche après Pâques, et le no 10 en donne la traduction en notation moderne, traduction où l'on a adapté et ajouté les mots qui commencent la séquence, absolument comme Notker le faisait en disposant ces initiales. Notker avait seulement emprunté ces neuf premières notes à l'*alleluia* ; le reste est son ouvrage. Toute la séquence qui se rapporte à la question qui nous occupe, est donnée au no 15 des Exemples.

rieuse collection de Saint-Gall (n° 484, de la page 258 à 295), collection d'extraits manuscrits qui, jusqu'à présent, n'avait pas encore été remarquée ni jugée selon sa valeur, et qui, vraisemblablement, appartient au IXe siècle. Elle contient les ébauches et les essais mélodiques de Notker, mais sans aucun texte qui les accompagne.

Chose étonnante, on est obligé d'y lire les mélodies écrites en neumes ordinaires, non de haut en bas, mais au contraire de bas en haut. On y trouve toujours le titre de la mélodie ajouté à l'*alleluia* (A E U A). La finale de la phrase est marquée par un F rouge (*finis*, terme). Le moyen et la méthode de lire la mélodie dans ce manuscrit s'accordent si parfaitement (en observant la manière indiquée) avec les autres anciens séquentiaires de Notker, qu'on n'y trouve pas une fois une variante de quelque importance. On verra, au n° 26 des *Monuments*, un fac-similé de ce manuscrit, le seul de son espèce, avec la deuxième séquence tout entière de l'original. Elle comprend la mélodie intitulée : « *Concordia* », pour laquelle Notker composa deux morceaux, l'un de textes, savoir , pour saint Étienne : *Hanc concordi famulatu*, et l'autre pour les saints apôtres Pierre et Paul : *Petre summe Christi pastor* (1). Au-dessus, au titre *Concordia*, commence l'*alleluia* qui se continue de ligne en ligne en montant.

Le premier thème va jusqu'au premier F ; le deuxième et le troisième ont la même mélodie ; pareillement, les autres phrases s'accordent généralement jusqu'au dernier morceau placé en haut qui se termine et finit toujours par une mélodie propre. Le manuscrit contient quarante-quatre de ces ébauches mélodiques dont les inscriptions sont contenues dans la table qui le précède ; il n'y manque que les mélodies *Dominus regnavit*, *Justus germinavit*, *Nimis honorati sunt*, *Pretiosa est*, *Armœna* et *Virguncula clara*, mélodies que Notker ne composa vraisemblablement que plus tard (2). Quant à la question de savoir si ce remarquable monument de l'original des ébauches appartient ou non aux séquences de Notker, nous devons à peine nous arrêter de nouveau pour décider ce point ; quoi qu'il en soit, le manuscrit paraît n'en être qu'une copie respectable, et cela est déjà d'une grande importance, puisque par là se trouve fortifiée l'opinion que Notker n'a d'abord fait que donner le plan des mélodies, et que ce n'est qu'après qu'il a adapté aux mélodies les paroles d'un texte. Ce fait résulte d'ailleurs clairement de la préface que mit Notker à son Recueil ou à sa Collection.

Par la forme mélodique et la division, on déterminait aussi la forme et la division du texte dans les séquences. Puisqu'il était admis comme règle et comme principe fondamental que, sur chaque modulation et sur chaque mouvement diatonique, il devait y avoir une syllabe (1), il s'en suivait nase trouve variée, mêlée dans beaucoup de morturellement et directement que, dans ces séquences où les couplets ou strophes avaient deux à deux la même mélodie, il s'en suivait, dis-je, qu'il devait y avoir aussi le même nombre de syllabes. On peut pareillement dire que c'est en cela qu'on faisait uniquement consister la forme métrique du texte, forme qui, comme on l'a déjà fait observer, ceaux. Aussi, les mélodies intitulées : *Duo stre*, *Qui timent*, etc., ont-elles des thèmes, des passages ou membres broyés, comme des chaînons de phrases de différente longueur, et, partant, d'un nombre inégal de syllabes. De même les couplets, les sections du texte appelés par Notker *versettons* (2), ne doivent pas être considérés comme des strophes qui se composent de vers séparés et isolés, quoiqu'on pourrait le croire au premier abord par l'inspection des anciens séquentiaires ; car Notker ne choisit cette division du texte en Petites lignes de trois ou quatre mots que pour

(1) Comparez le n° 26 des Exemples où cette mélodie est donnée d'après le manuscrit 546 de Saint-Gall. Elle s'accorde avec la notation neumatique (Monuments, n° 26) ; seulement, elle traduit, par suite d'un usage postérieur, la *Tramea*, l'*Epiphonus*, etc... par une seulenote ou *son principal* , et omet la note complémentaire.

(2) Voici l'ordre dans lequel le manuscrit les range : 1. *Dies sanctificatus* (pag. 258), 2. *Concordia* (pag. 259), 3. *Hypodiaconissa* (pag. 260), 4. *Romana* (pag. 261). 5. *Justus ut palma major* (pag. 262), 6. *Cignea* (pag. 263), 7. *Trinitas* (pag. 264), 8. *Planctus sterilis* (pag. 265), 9. *Filia matris* (pag. 266), 10. *Symphonia* (pag. 266), 11. *Nostra tuba* (pag. 268), 12. *Frigdola* (pag. 269), 13. *Mater* (pag. 270), 14. *Obtulerunt* (pag. 272), 15. *Græca* (pag. 273), 16. *Duo tres* (pag. 273), 17. *Organa* (pag. 274), 18. *Pascha* (pag. 275), 19. *Virgo plorans* (pag. 276), 20. *Deus judex justus* (pag. 276), 21. *In te Domine speravi* (pag. 277), 22. *Qui timent* (pag. 277), 23. *Exultate Deo* (pag. 278), 24. *Captiva* (pag. 278), 25. *Dominus in Sina in sancto* (pag. 280), 26. *Confitemini* (pag. 280), 27. *Occidentana* (pag. 281), 28. *Justus ut palma minor* (pag. 282), 29. *Adducentur* (pag. 283), 30. *Laudate Dominum* (pag. 284), 31. *Lætatus sum* (pag. 284), 32. *Adorabo* (pag. 285), 33. *Vox exultationis* (pag. 285), 34. *Beatus vir qui timet* (pag. 286), 35. *Metensis minor* (pag. 288), 36. *Beatus vir qui suffert* (pag. 288), 37. *Aurea* (pag. 288), 38. *Puella turbata* (pag. 290), 39. *Metensis major* (pag. 291), 40. *Te martyrum* (pag. 293), 41. *Mirabilis* (pag. 294), 42. *Eia turma* (pag. 295), 43........, 34. *Fidicula*.

(1) « *Singulæ motus cantilenæ singulas syllabas debent habere* (Præfatio Notkeri ad Sequentias). » Les signes musicaux de la *Virga*, du *Punctum*, de la *Tramea*, de l'*Epiphonus*, de la *Gutturalis*, et, çà et là, le *Pes* même, n'étaient considérés que comme une seule et même modulation ou mouvement acoustique. De la règle ci-dessus étaient exceptées les premières syllabes de la séquence, aussi loin qu'allât la mélodie de l'*alleluia* ; de telle sorte qu'une syllabe portait alors quatre notes et même davantage.

(2) Ibidem.

mettre en exécution cette pensée et ce principe, qu'en employant ces mots courts, le chantre pouvait plus commodément trouver la mélodie qui s'y rapportait et était jointe à ces paroles, syllabes par syllabes, mélodie qui devait par conséquent s'exécuter sur chaque syllabe du texte, puisqu'à côté des lignes il y avait exactement le même nombre de notes que de syllabes. Comparez, aux Monuments, les n[os] 27 avec le n° 28, et le n° 30 avec les exemples n° 11. Il faut aussi remarquer et expliquer ici que, déjà, dans les plus anciens manuscrits, les paroles du texte apparaissent divisées en lignes d'une manière différente et arbitraire; on devait seulement faire accorder ces paroles dans les endroits où une alternative de chœur devait se retrouver, ce qui d'ailleurs était toujours indiqué par une lettre initiale rouge (1).

(2) C'est ce qu'on voit aussi dans Mone qui, en son ouvrage intitulé : « Hymnes du moyen âge, » admet et fait entrer beaucoup de séquences de Notker; il s'est laissé, comme il paraît, entraîner par la manière d'écrire précitée, à l'opinion et à la supposition de strophes et de versets; mais plus on sonde attentivement le sujet, plus il devient clair que cette opinion n'est pas suffisamment prouvée, puisque le plus grand nombre des séquences, dans leurs sections et divisions, ne correspondent pas aux endroits séparés et pris isolément, et que, par conséquent, elles ne se laissent ranger sous aucune espèce de forme métrique. C'est ce que devait saisir et comprendre ce collecteur d'ailleurs attentif, et avec lui Reale, dans Daniel (*Thesaurus hymnol.* V. *Epistola critica*), puisqu'eux-mêmes donnent plusieurs fois ces libertés métriques, (Mone, page 213), où il fallait nous avertir que la manière de lire le texte est fautive (Reale, dans Daniel, pages 12, 13, et suiv.). Ce dernier cas doit cependant, et avec raison, arriver très-rarement, puisqu'en général, pour pouvoir corriger un texte, il faut que celui qu'on possède soit en contradiction, non-seulement avec la teneur des mots de tous les anciens manuscrits, mais encore avec les règles de la métrique désignée et marquée par la mélodie. Nous croyons, de cette manière, ou établir la vraie mesure des vers des séquences, ou avoir droit de demander si l'on connaît une autre espèce de mesure poétique, de rhythme, qui remplace celle à laquelle doivent s'adapter et appartenir les séquences qui correspondent aux mélodies : *Duo tres*, *Organa*, *Dominus regnavit*, *Græca*, *Obtulerunt*, *Amœna*, *Virgo plorans*, etc... — Daniel (Vol. II et V) a justement et régulièrement divisé et classé les séquences de Notker.

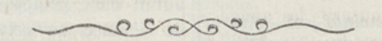
D'après les quelques explications qui précèdent, il devient évident que la séquence de Notker, eu égard à sa construction métrique, tient le milieu entre la prose libre et le vers proprement métrique. Elle est toujours enchaînée, non par la longueur ou la brièveté des syllabes, mais par leur nombre (1). La règle et la direction de sa construction dépend de la mélodie à laquelle elle devait s'adapter et dans le moule de laquelle la séquence devait se fondre pour être chantable. L'harmonie musicale du texte demandait souvent un plus libre placement des mots et une plus large transposition, ce qui donnait aux séquences, sans préjuger toutefois le mérite de leur contenu respectif, mais seulement de leur forme extérieure, ce qui leur donnait, dis-je, l'air d'une effusion, d'un épanchement poétique, et c'est pour cela que, même dans les temps les plus reculés, on les appelait « hymnes » (2).

(1) De là l'expression de Notker et d'Ekkehard IV : *Ligare, verbis ligare.*

(2) Les plus anciennes collections de Saint-Gall et d'Einsiedeln portent ce titre : *Liber Ymnorum Notkeri.* Metzler dit dans sa préface : « Minimam hanc et veluti extremam « partem, *hymnos* videlicet sacros ex innumeris, quæ anti- « qui Patres S. Galli Monachi sapienter dixerunt et sua- « viter decantaverunt, vel ideo descripsi ut et mihi mnemo- « synon aliquod conficerem, *etc...* — Unde nihil penitus « huc intromissum est, quod non esset, jam olim venerationis « titulos consequutum, vel ex auctoris sui fama, vel ex « bonitate et antiquitate sua. Certe ipsos codices, ex quibus « descripta sunt ista, ante annos 500, 600, 700 et 800, esse « descriptos scimus, *etc.* » Voici la dédicace de Notker à l'évêque Luitward :

Pars, Luitwarde, prior finitur colle sub arto,
Commotam cane post terram, miserumque profundum,
Lætitiæque melos, sanctique decens habitâclum,
Atque oculos Regi meditare intendere cœli;
Hierusalem donec merearis scandere celsam,
Qua deridebis quondam cedentia flagra,
Et cum Rege tuo gaudebis hic crucifixo,
Posterior pratis renitet cum floribus amplis. »

[Voir ce que nous avons dit de Notker dans nos *Études sur la restauration du Chant Grégorien au XIX[e] siècle*, pp. 82 et suiv. — Th. N.]



CHAPITRE VI

Dénombrement et liste des séquences qui appartiennent à Notker. — Exemples de ses poésies. — Sa séquence de minuit. — Séquences sur saint Étienne, les saints Innocents, la fête de Pâques, la sainte Vierge, saint Maurice, saint Gall, saint Othmar, les Martyrs et les saintes Femmes. — Exécution de ces pièces.

Quand on parcourt l'histoire des séquences, on arrive à la conviction qu'aux mélodies de Notker des poëtes postérieurs ont ajouté des paroles, et que, dans les Recueils anciens, on n'a pas seulement inséré celles de Notker, mais encore d'autres que, dans le cours du xe siècle, ses confrères mirent en poésie et brodèrent. Puisque leurs noms n'y sont pas donnés, cette circonstance rend un peu difficile la ligne de démarcation exacte entre les pièces qui appartiennent à Notker et celles qui ne lui appartiennent pas.

Et d'abord, nous devons lui attribuer avec une pleine sécurité celles *que lui-même a désignées comme étant de lui*. C'est ce qu'il a fait dans sa préface et dans les vers à Luitward, qu'on trouve entre la première et la deuxième partie de son Recueil (1). Dans cette préface, il se donne comme l'auteur des séquences : *Laudes Deo concinat* où l'on rencontre les paroles *Coluber Adæ*, *Christus hunc diem*, sur la mélodie *Dominus in Sina*, *Congaudent angelorum, Omnis sexus et ætas*, *Laudes Christo redempti* sur la mélodie *Mater;* — enfin, *Psallat Ecclesia.*

Dans les vers à Luitward, il paraît, sans qu'on puisse s'y méprendre, comme l'auteur des dix premières séquences qu'il avait destinées au temps d'hiver depuis la messe de minuit jusqu'à Pâques. De plus, on doit les lui attribuer aussi, parce que *d'autres écrivains de Saint-Gall*, *d'un temps postérieur, les lui ont attribuées également.* Sans compter les plus anciennes poésies contenues dans les mélodies *Metensis*, *Romana*, *Amœna*, *Frigdola* et *Occidentana*, se présentent spécialement comme son ouvrage les séquences *Sancti spiritus adsit*, *Natus ante sæcula*, et en général, les plus anciens textes consacrés aux fêtes de l'année où il était convenable, usité, qu'il y eût une séquence à chanter (1). Enfin, on doit aussi, avec justice, regarder comme l'ouvrage de Notker les pièces que *les écrivains étrangers du passé lui attribuent*, telles que *Clari sanctorum* et *Congaudent angelorum*, qu'on trouve dans les plus anciens Recueils des œuvres de Notker, en tant du moins que cette opinion ne contredit pas l'œuvre certaine d'un autre auteur (2). C'est d'après ces données et ce critérium qu'on énumère ici la liste des séquences de Notker.

La première colonne marque le jour de la fête à laquelle chacune d'elles étaient destinées; la

(1) « Cœpi scribere : *Laudes Deo concinat*; et infra : *Coluber Adæ*... Testes sunt : *Dominus in Sina* et *Mater*. Hocque modo instructus, secunda mox vice dictavi : *Psallat ecclesia mater illi beata* (Præfatio Notkeri ad Seq.) » Dans les plus anciens manuscrits de Saint-Gall et d'Einsiedeln, Notker désigne les séquences pour la partie d'hiver (pages 1 à 11), comme étant ses œuvres; c'est ce qu'il exprime dans les vers qu'il adressa à l'évêque Luitward en lui dédiant son ouvrage : « *Pars, Luitwarde, prior finitur calle sub arto*, etc... (Voyez cette pièce en note, à la page 40).

(1) Jubilos... *Metenses*... *Romana* et *Amœna*,.. quos post Notker *quibus videmus verbis* ligabat; *frigdoræ* (*frigdolæ*) autem, et *occidentanæ*, quas sic nominabat, jubilos, illis animatus etiam ipse de suo excogitavit (Ekk. IV. in Casibus). « *Sancti Spiritus... Natus ante sæcula*, et *quod quemque diem festum decuit*, » homo vociveravit (Ekk. Rhythmi de sancto Othmaro). D'après l'expression d'Ekkehard, Notker aurait donc composé des séquences pour toutes les fêtes de l'année où cette espèce de chant était convenable; c'est pour cela qu'on doit au moins lui attribuer, parmi les séquences destinées à chaque fête en particulier, la plus ancienne qu'on rencontre dans les Recueils si souvent mentionnés.

(2) Domnus Notkerus de Apostolis : *Clare Sanctorum senatu apostolorum* composuit ; de Assumptione sanctæ Mariæ : *Congaudent angelorum* fecit (Gedeschalcus monachus sec. XI, dans Gerbert : *De Cantu*, II, page 27).

deuxième offre le commencement du texte ; la troisième, le titre de la mélodie ; la quatrième, le document qui les attribue à Notker ; la cinquième, enfin, le numéro où l'on doit chercher et trouver, parmi les Exemples, la mélodie qui correspond au texte.

Jour de Fête.	*Commencement du texte.*	*Titre de la Mélodie.*	*Source d'Authenticité.*	*Mélodies dans les exemples.*
1. Minuit.	Natus ante sæcula.	Dies sanctificatus.	Ekk. IV. Rhyth. de S. Othmar.	5
2. Saint Étienne.	Hanc concordi famulatu.	Concordia.	»	26
3. Saint Jean.	Joannes Jesu Christo.	Romana.	Ekk. in Casibus.	2
4. Saints Innocents.	Laus tibi Christe qui sapit.	Justus ut palma major.	Ekk. Rhythmi.	25
5. Octave de Minuit.	Gaude Maria Virgo.	Cignea.	»	7
6. Epiphanie.	Festa Christi omnis christ.	Trinitas.	»	8
7. Octave de l'Épiphanie.	Iste dies celebris.	Planctus sterilis.	»	—
8. Fête d'une sainte Vierge.	Virginis venerandæ.	Filia matris.	»	35
9. Purification.	Concentu parili.	Symphonia.	»	10
10. Sam. de la Septuagésime.	Nostra tuba regatur.	Nostra tuba.	»	—
11. Pâques.	Laudes Salvatoris.	Frigdola.	Ekk. in Casibus.	11
12. Lundi de Pâques.	Is qui prius.	Dominus regnavit.	Ekk. Rhythmi.	—
13. Mardi de Pâques.	Christe Domini lætifica.	Obtulerunt.	»	—
14. Mercredi de Pâques.	Agni paschali esu.	Græca.	»	12
15. Jeudi de Pâques.	Grates Salvatori.	Duo tres.	»	13
16. Vendredi de Pâques.	Carmen suo dilecto.	Amœna.	Ekk. in Casibus.	3
17. Samedi de Pâques.	Laudes Deo concinat.	Organa.	Præfatio Notkeri in Seq.	14
18. Octave de Pâques.	Hæc est sancta solem.	Virgo plorans.	Ekk. Rhythmi.	15
19. 2e dim. après Pâques.	Judicem nos.	Deus judex justus.	»	16
20. 3e » »	Laus tibi sit o fidelis.	In te Domine speravi.	»	17
21. 4e » »	En regnator cœlest.	Qui timent.	»	18
22. 5e » »	Læta mente.	Exultate Deo.	»	19
23. Invention de la Ste Croix.	Hæc est sancta solem.	Virgo plorans.	»	15
24. Ascension.	Summi triumphum.	Captiva.	»	20
25. Dim. après l'Ascension.	O quam mira.	Confitemini.	»	22
26. Pentecôte.	Sancti Spiritus.	Occidentana	Ekk. in Casibus.	23
27. Octave de la Pentecôte.	Benedicto gratias.	Planctus sterilis.	Ekk. Rhythmi.	—
28. Saint Jean-Baptiste.	Sancti Baptistæ.	Justus ut palma major.	»	25
29. Saints Pierre et Paul.	Petre summe Christi pastor.	Concordia.	»	26
30. Saint Eusèbe (1).	Rex regum Deus.	Justus ut palma minor.	Eusèbe était le patr. de Vercelles.	29
31. Saint Laurent.	Laurenti David.	Romana.	Ekk. in Casibus.	2
32. Assomption.	Congaudent Angelorum.	Mater.	Ekk. Rhyth. Godesch. Præf.	27
33. Nativité.	Stirpe Maria regia.	Adducentur.	Ekk. Rhythmi.	28
34. Saint Michel.	Magnum te Michaelem.	Græca.	»	12
35. Saint Gall.	Dilecte Deo Galle perenni.	Justus ut palma minor.	»	30
36. Dédicace des Églises.	Psallat Ecclesia mater.	Lætatus sum.	Præfatio Notkeri.	31
37. Toussaint.	Omnes sancti Seraphim.	Vox exultationis.	Ekk. Rhythmi.	32
38. Saint Martin.	Sacerdote Christi Martin.	Beatus vir.	»	33
39. Saint Othmar.	Laude dignum sanctum.	Metensis minor.	Ekk. in Casibus.	1
40. Saint André.	Deus in tua virtute.	Nimis honorati sunt.	Ekk. Rhythmi.	—
41. Nativité des SS. Apôtres.	Clare sanctorum senatus.	Aurea.	Ekk. Rhyth. ; Godesch.	34
42. Nativité des SS. Martyrs.	Agone triumphali.	Vox exultationis.	Rhyth.	32
43. Fête d'un Martyr.	Quid tu Virgo mater plorans.	Virgo plorans.	»	18
44. Nat. de saintes Femmes.	Scalam ad cœlos.	Puella turbata.	»	9
45. Saint Maurice.	Omnis sexus et ætas.	Mater.		27
46. Noël	Eja recolamus laudibus.	Eja turma.	Codices cum nomine auctoris	36
47. Saint Étienne.	Christi Domini militis.	Hypodiaconissa.	»	—
48. Saints Innocents.	Salvete agni.	Justus ut palma minor.	»	30
49. »	Laus tibi Christe patris.	Te mart. mirabilis.	»	37
50. »	Laus tibi Christe, qui humil.	Te martyrum.	»	6
51. »	Laus tibi Christe, qui hodie.	Virguncula clara.	»	38
52. Octave de l'Épiphanie.	Hunc diem celebret.	Symphonia.	»	9
53. Purification.	Exultet omnis ætas.	Romana.	»	2
54. Sam. de la Septuagésime.	Cantemus cuncti.	Puella turbata.	»	9
55. Pâques.	Laudes Christo redempti.	Mater.	»	27
56. SS. Gordien et Épimaque.	Nos Gordiani.	Metensis major.	Ekk. in Casibus.	—
57. Ascension du Sauveur.	Christus hunc diem.	Dominus in Sina.	Notkeri Præfat. in Seq.	21
58. Sainte Afre.	Laudes Deo perenni.	Fidicula.	Ekk. Rhythmi.	—
59. Dédicace des Églises.	Tu civium Deus conditor	Adorabo.	Codices antiq.	—
60. Fête des SS. Anges.	Angelorum ordo sacer.	Laudate Dominum.	»	—

Avec moins de fondement et de certitude, mais toutefois avec probabilité et vraisemblance, on doit attribuer à Notker les séquences suivantes, puisqu'on les trouve déjà dans les plus anciennes collections et avec le nom de l'auteur :

61. Saint Étienne.	Festa Stephani.	Justus ut palma minor.	29
62. »	Protomartyris Domini.	Hypodiaconissa.	—
63. Saints Innocents.	Blandis vocibus.	Amœna vel Pascha.	3
64. Octave de saint Jean.	Cantemus Christo regi.	Filia matris.	35
65. Pâques.	Pangamus creatoris.	Mater.	27
66. Nativité de Marie.	Ecce solemnis dies festa.	Puella turbata.	9
67. Saint Gall.	Christe sanctis unica spes.	Dies sanctificatus.	5
68. Saint Othmar.	Eja fratres chari.	Eja turma.	36
69. Fête des saints Martyrs.	Tubam bellicosam.	Duo tres.	13
70. Pâques à vêpres.	Laudantes triumphantem.	Romana.	2
71. Mardi de Pâques.	Ecce vocibus carmina.	Hypodiaconissa.	—
72. Mercredi »	Eja harmoniis sociis.	Eja turma.	36
73. Jeudi après Pâques.	Laudum quis carmine.	Symphonia.	10
74. Samedi »	Deus qui perenni.	»	0
75. Saint Maurice.	Sancti belli celebremus.	Metensis minor.	1
76. Saint Léger.	Solemnitatem fratres.	Metensis major.	0
77. Saint Michel.	Ad celebres rex.	»	29
78. Saint Maurice.	Hanc pariter omnis.	Hypodiaconissa.	0

Si l'on veut que chaque mélodie fasse son impression, il faut surtout faire attention au contenu du texte d'où dépend beaucoup l'effet à produire, Ce qui fit croître d'une manière extraordinaire ,

(1) « Dignissimo Luitwardo, incomparabilis viri *Eusebii Vercellensis episcopi* dignissimo successori, » dit Notker dans sa dédicace ; la séquence n° 30, sur ce saint patron de Vercelles, ne devait naturellement pas manquer.

dans les séquences de Notker, le germe de leur diffusion, et ce qui leur donna un attrait exceptionnel, ce fut justement cette fidélité, cette exactitude, cette dignité qu'il eut le talent de conserver aux paroles du texte. S'adressant au cœur de chaque fidèle, Notker a peint d'une manière saisissante, dans ses séquences, aux yeux du prêtre et du peuple, ce qu'il y a de plus saillant dans chaque fête de l'Église. Chacun de ses cantiques respire la piété et l'édification, une participation filiale à la joie et à la jubilation de l'Église, la confiance dans le secours de Dieu et la protection de ses saints ; soit qu'il employe un style figuré, riche, affectueux et touchant, il s'en tient toujours fidèlement et fermement à la doctrine de la révélation et à l'enseignement catholique. Il sait dévoiler tantôt les plus profonds mystères de notre religion ou les actions divines de Jésus-Christ, tantôt la grandeur et l'élévation de sa sainte Mère, ou le combat héroïque des apôtres et des martyrs, tantôt enfin la victoire des vierges ou la dignité des saintes femmes.

A la grande fête de minuit, il annonce au peuple chrétien la naissance éternelle et temporelle ou terrestre du Fils de Dieu, l'éloignement des ténèbres et le lever du nouveau soleil ; il supplie le nouveau-né, au nom du peuple rassemblé, de nous octroyer secours et miséricorde :

« Le Fils de Dieu, dit-il, engendré de toute éter- « nité (1), qui est invisible et sans fin, par qui le « ciel et la terre et tout ce qui existe ont été créés, « par qui le jour et le cours des heures passent et « reviennent ; celui que les anges, dans le séjour « bienheureux, louent éternellement, avec les « chants les plus harmonieux, s'est revêtu de notre « faible corps quoiqu'exempt de toute faute origi- « nelle ; il le prit, lui vierge, dans le sein de la « vierge Marie, pour effacer la faute de notre pre- « mier père Adam et la concupiscence de notre « mère Ève.

« Le jour glorieux et si éclatant d'aujourd'hui « nous témoigne qu'autrefois le Fils de Dieu, le « vrai soleil, dissipa les anciennes ténèbres du « monde par les rayons de sa lumière. Mainte- « nant la nuit brille de la lumière de cette nou- « velle étoile qui, autrefois, étonna le regard des « Mages qui connaissaient le secret du ciel. Et « voilà que cette annonce brille aux bergers, eux, « qui furent comme aveuglés par l'éclat majes- « tueux des habitants des cieux. O Mère de Dieu ! « réjouis-toi ! Tu es servie, à la naissance de ton « Fils, par des légions d'anges qui chantent la « gloire divine. O Christ ! toi le Fils unique du « Père, qui, pour nous as revêtu la nature hu- « maine, oh ! soulage les tiens qui te supplient ! O « Jésus ! écoute favorablement les prières de ceux « que tu as daigné recevoir, pour les rendre, ô « Fils de Dieu, participants de ta divinité et de « ton trône ! »

(1) Natus ante sæcula Dei Filius.

Ce n'est pas avec des paroles moins pieuses et moins touchantes qu'il invite les chrétiens à célébrer les vertus héroïques de saint Étienne : —

« Chantons d'une voix unanime le combat du « héros du Christ, notre Seigneur, le combat du « valeureux martyr (1) ; élevons-le jusqu'aux étoiles « dans nos chants. Ce fut lui qui, autrefois, avec « un courage intrépide, porta les drapeaux guer- « riers, et qui, de sa main vigoureuse, foula à « terre toute la puissance du diable. Le démon « croyait vaincre avec des pierres le combattant « de notre Seigneur ; mais, vaincu par lui, il est « obligé de retourner dans les antres de l'enfer. « Et celui qui, autrefois, rendit Saül coupable à sa « mort, tremble maintenant devant Paul, la « grande lumière de l'Église et de sa doctrine. Et « lorsque sur le corps du patient on fit de toutes « parts pleuvoir une grêle de pierres ou qu'on mit « en lambeaux ses membres sanglants, voyez-le « souffrir avec contentement et joie toutes les « cruautés qu'on peut exercer sur un corps, com- « prenez son amour pour le Rédempteur, entendez « les paroles qu'il profère, admirez la générosité de « son pardon.

« *Puissant Rédempteur, maître du monde, je* « *vous en prie, ne leur imputez point cette faute !* « Il parla ainsi, et quitta ce monde en remettant « son âme entre les mains du Tout-Puissant. Mais « nous, chargés de péchés, nous t'implorons, « vaillant combattant de Dieu ! Délivre-nous du « poids de nos crimes, obtiens-nous le pardon, « rends nous purs de péchés, afin que par tes priè- « res, exempts de tout châtiment, nous goûtions « avec toi les joies dans l'éternité des récompen- « ses célestes. O Étienne, qui portes la bannière « des martyrs, ô toi martyr invincible ! »

C'est avec une prédilection spéciale que Notker s'étend sur les louanges des saints Innocents ; il chante en leur honneur cinq cantiques pleins de la grâce la plus douce et des charmes les plus attrayants : —

« Salut, légion choisie d'agneaux, qui souffrez « pour la couronne de l'innocence, et que la cruauté « d'Hérode fait entrer dans le royaume des cieux ! « Le bourreau écume de rage, parce qu'il voit « souffrir humblement le Seigneur. Cependant le « malheur est le sort fâcheux du méchant ; au « contraire, les fleurs du Christ revêtent la gloire. « Nous te prions, Seigneur, de la voix la plus

(1) Christi Domini militis martyrisque fortissimi prælia voce pari canamus.

« humble ! écoute notre pieuse supplication, et, en « vertu de leurs prières, efface favorablement nos « péchés. Avant de pouvoir le faire avec la bou« che, ils témoignèrent pour toi de leur sang ; « mais maintenant tu les as récompensés de la « perte de leur sang par une couronne éclatante « dans le ciel ; elle ne s'effacera point et brillera « toujours du plus vif éclat. O Christ, envoie-nous « ta main avec cette couronne en nous récompen« sant comme ceux pour la louange desquels nous « ouvrons les lèvres. Vois comme notre cœur s'é« lève ainsi que notre voix pour chanter éternelle« ment tes louanges (1). »

Bien plus que l'époque de Noël, celle de Pâques donne lieu à l'épanchement du cœur et de la joie la plus grande dans le Seigneur : c'est le temps particulier de l'allégresse et de l'*alleluia*. C'est pourquoi Notker fit une séquence particulière pour chaque jour de l'octave et pour chacun des dimanches suivants, jusqu'à la Pentecôte et son octave. Dans la séquence consacrée à la fête des fêtes, il commence avec l'expression de la plus grande joie et invite dès le principe chaque bouche chrétienne au chant de la louange et de la piété. Il rappelle les principales circonstances de la vie du Seigneur ressuscité, depuis son incarnation jusqu'à la fin, et conclut par ces paroles : —

« Il n'a pas dédaigné de se laisser élever sur le « bois de la croix et d'y être frappé ; mais le « soleil, ne voulant pas être témoin d'un déicide, « ne jeta pas sa lumière sur la terre à l'instant de « sa mort. — Le jour que le Seigneur a fait a « brillé ; il a vaincu la mort, et, plein de vie , il « se montre, la palme de la victoire à la main, à « ses fidèles serviteurs, à ses amis, d'abord à Ma« rie, puis aux apôtres ; il explique les Écritures, il « découvre le fond de son cœur afin de leur faire « comprendre clairement tout ce qu'il leur avait « enseigné en énigme et tout ce qui était obscur « touchant sa personne ; maintenant tout va au« devant du *Ressuscité* avec des transports de « joie ; les champs ensemencés fleurissent et por« tent dans leur sein des fruits d'une nouvelle « vie ; maintenant l'oiseau fait gracieusement « retentir l'air de sa chanson, là où la neige, la « triste neige vient de disparaître. Un soleil bril« lant nous éclaire, la lune prodigue ses rayons, « deux astres qui viennent de porter le deuil de la « mort du Christ ; la terre reverdit et manifeste « son allégresse de voir le Seigneur ressuscité, « cette terre qui, lorsque son auteur se mourait , « tremblait sur ses bases et menaçait de s'affais« ser. Ainsi, faisons tous éclater nos transports « en ce jour où Jésus-Christ, par sa résurrection, « nous a ouvert le chemin de la vie. Que le ciel , « la terre et la mer se mêlent à notre jubilation, « et que tous les chœurs louent au ciel le Dieu en « trois personnes et fassent retentir les voûtes cé« lestes de l'éternel *Sanctus* , *Sanctus* , *San« ctus* (1) ! »

Dans les jours qui suivent immédiatement, il chante la puissance du Fils de Dieu dans sa glorification, puis son épouse la sainte Église; car c'est dans ces jours qu'il se la donne pour épouse. Vient ensuite la fête de la communion de Pâques, la délivrance du genre humain par la rédemption, la gloire et la puissance de l'Église qui en distribue les mérites. Il invite, par les paroles excellentes qui suivent, les chrétiens à participer dignement à la manducation de l'Agneau pascal : —

« Que chaque chrétien se prépare par la pureté « du cœur à une digne réception de l'Agneau pas« cal. Le Pontife des pontifes s'est offert à Dieu « en sacrifice pour laver nos péchés, il a oint de « son sang nos portes et nos fronts, comme autre« fois furent teintes du sang de l'agneau les portes « des Hébreux ; nouveaux Israélites de la grâce, « vous êtes préservés et délivrés du gouffre de « l'Égypte ; votre cruel ennemi est tombé enseveli « dans les flots de la mer. Oh ! puissent vos reins « se ceindre fortement de la ceinture de pureté, et « que, bien chaussés, vos pieds soient à l'abri des « serpents, et qu'avec l'appui de l'Esprit-Saint « vous lui déclariez un combat affreux et intermi« nable, afin qu'ainsi vous puissiez suivre l'A« gneau pascal, le Christ, qui est sorti du tom« beau, victorieux et glorieux. Voyez la terre : elle « semble ressusciter avec son auteur et se couvrir « d'un éclatant manteau ; elle nous avertit que le « chrétien fidèle et courageux, après sa mort ou « son dépouillement terrestre, se réjouira aussi de « sa victoire dans les splendeurs des cieux (2). »

Ce sont surtout les fêtes de Marie que Notker célèbre avec toute l'harmonie de ses chants. Il est, de fait, le premier chantre de la nation allemande qui ait proclamé l'élévation, la dignité de la Vierge par le charme de l'art musical et poétique. Pénétré de l'incomparable suréminence de Marie, il en considérait la vie comme étroitement liée à celle de son divin Fils , et c'est pour cela qu'il en signale d'une manière distinguée toutes les actions remarquables. Déjà, pour le huitième jour après la naissance du divin enfant , il dédie une hymne particulière à la très-grande et très-élevée mère : « Marie, vierge-mère de Dieu, réjouis-toi, tu as « cru dans une sainte attente à l'annonce de Ga« briel (3). » C'est avec des paroles d'une piété

(1) Salvete agni electa turba, quæ innocentes patimini pro corona.

(1) Conclusion de la séquence : *Laudes Salvatoris.*

(2) Agni paschalis esu potuque dignos.

(3) *Gaude Maria Virgo* (à l'octave de Noël).

cordiale qu'il la salue à la fête de sa Purification : « Marie, vois le peuple qui t'honore ici dans ses « chants harmonieux (1). » Il l'accompagne d'hymnes d'un charme supérieur à la fête de son Assomption, dans le plus sublime des Cieux : « Le chœur des anges, poussant des cris d'allé- « gresse, chante la Vierge qui reçoit tous les hom- « mages dus à son élévation (2). » Au jour de la naissance de la Pleine de grâces, il célèbre hautement et dignement les titres glorieux de Marie ; il commence ainsi : —

« Chantons en ce grand jour de fête, en ce jour « où Marie, pierre précieuse, la puissante et su- « blime Marie fait son entrée terrestre en ce monde « et naît pour la joie commune de l'Église mili- « tante (3). »

C'est particulièrement dans les mélodies suivantes, mélodies sublimes et d'une grâce merveilleuse, que Notker a versé toute la piété de son âme ; elles retentirent des millions de fois en ce jour de fête : —

« Marie, ô toi issue de sang royal (4), mère de « Jésus notre roi, oui, tu es bien digne de recevoir « toute la sublimité des louanges de tous les « chœurs bienheureux. Oh ! envoie du ciel un « regard d'amour sur les pécheurs qui t'implorent « ici dans leur piété. Les mœurs pures de tes pères « brillent en toi d'un vif éclat, mais tu les dé- « passes ; la sagesse de ton père Salomon jette ses « rayons en toi. En toi brille éternellement, sans « ombre,la vertu du juste roi Ezéchias. La crainte « du Dieu de Josias seule remplit toute ton âme. « Tu parais richement ornée de la foi d'Abraham, « le grand patriarche. Et pourquoi faisons-nous « ici mention de ces héros de vertus ? car ton Fils « efface, dans son éclat, et leurs vertus et celles « de tout l'univers. O vierge envoyée comme la « lumière du monde pour lui octroyer et réfléchir « sur lui la lumière du ciel, conserve-nous ; tu « nous vois en ce jour rassemblés pour chanter tes « louanges. »

Parmi les saints que Notker célébrait dans ses chants,il choisit avec raison et avec intention ceux qui, autrefois, dans un rayon plus ou moins étendu de son pays, avaient vécu ou travaillé, et qui, par conséquent, étaient déjà de son temps, parmi le peuple, l'objet d'une grande vénération. Au nombre de ces derniers, il faut compter saint Maurice et les compagnons de son martyre. Il leur consacra la belle hymne suivante : —

« Que chaque âge et chaque sexe célèbrent au- « jourd'hui, dans un enthousiasme réciproque, la « fête des saints de la légion thébéenne (1). Ces sol- « dats formant à eux seuls une courageuse légion, « refusent aux faux dieux leur sacrifice et leur « encens. Alors l'empereur donne l'ordre de les « décimer. Les voilà qui combattent avec l'arme « de la foi les combats de Notre-Seigneur contre « la fureur de leurs ennemis. Maurice, leur saint « chef, les harangue. Sur un signe, ses compa- « gnons se vouent tous à la mort. Ce fut Maurice « le premier qui vainquit par les armes de la foi « et de l'amour de Dieu. Le vaillant Exupère était « capitaine ainsi qu'Innocent, le bien-aimé de « Dieu ; Foronimus était chef de la milice, et Can- « dide, un sage membre du Sénat et estimé de « Jésus-Christ ; il fut aussi compté parmi ces hé- « ros. Après leur mort arriva Victor pour gagner, « lui aussi, la palme du martyre. C'est à Augune, « entre un fleuve et des rochers, que le saint roi « Sigismond a daigné, en sa bonté, faire renfer- « mer dans un tombeau les restes sacrés des con- « fesseurs : là, sur leurs reliques, il a fait de ses « deniers bâtir un temple qui a toujours été glo- « rifié par la puissance merveilleuse de Dieu. O « héros saint Maurice, sois propice, avec tes com- « pagnons de martyre, à tous ceux qui prennent « aujourd'hui part à ta fête. Jésus-Christ t'a en- « voyé dans cette partie de l'Europe, afin que tes « supplications nous recommandassent à la bonté « du Seigneur, ô martyr du Christ ! »

Dans un de ces épanchements particuliers du cœur qui attirent, il salue les grands patrons de son monastère. A la fête de saint Gall, la séquence suivante de Notker fut chantée pendant bien des siècles : —

« O Gall, aimé de Dieu, du Dieu éternel, des « hommes comme des anges (2), toi qui, pour « suivre strictement le conseil du Seigneur, renon- « ças à la fortune de ton père comme à l'amour « d'une mère, à la sollicitude d'une épouse et à la « joie paternelle; tu suivis pauvre, le Seigneur, ton « maître pauvre, et préféras la croix aux joies « trompeuses du siècle. Cependant Jésus-Christ « t'a rendu ces joies au centuple, comme le prouve « ce jour qui nous réunit tous dans la plus douce « jubilation, et nous fait jeter à tes pieds comme « tes fils chéris. La Souabe, ô Gall, te nourrit de « son lait, et tu adoptas notre pays pour ta patrie « privilégiée. Te voilà maintenant, dans le ciel, « réuni au chœur des apôtres, occupant un siége « de juge des nations. Nous te supplions, ô Gall, « du plus profond de notre cœur, de nous obtenir « la grâce et la miséricorde de Jésus-Christ. Rem- « plis des bénédictions de la paix les retraites où « repose ton divin corps, réjouis les tiens qui

(1) Concentu parili hic te Maria.
(2) Congaudent angelorum chori.
(3) Ecce solemnis diei canamus festa.
(4) Stirpe Maria regia.

(1) Omnis sexus et ætas festa Thebæorum martyrum.
(2) O Galle Deo dilecte.

(La suite au prochain numéro.)

LE MANS. — IMP. BEAUVAIS.

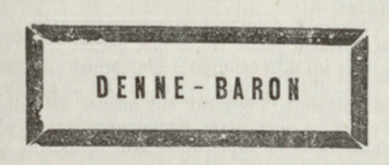
E. REPOS, libraire-éditeur responsable.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE

OCTOBRE 1865. — N° 12.

CHRONIQUE MUSICALE ET LITTÉRAIRE [1]

*
* *



DENNE-BARON

La mort ne cesse de faire autour de nous sa moisson. Elle sera longue la liste des écrivains, des artistes, des illustrations de tout genre inscrite au nécrologe de cette année 1865. Aujourd'hui, nous avons à annoncer à nos lecteurs le décès d'un collaborateur zélé, dont ils aimaient à lire les notices élégantes, et dont ils aimaient aussi à chanter les œuvres musicales. René-Dieudonné DENNE-BARON est mort à Paris le 11 novembre 1865, quand il venait de finir à peine sa soixante et unième année, et que de longs jours lui semblaient promis encore. Une plume plus autorisée que la nôtre doit consacrer, dans l'*Illustration musicale*, une notice importante à cet ami, qui fut à la fois écrivain, poëte et musicien. Il nous suffira de rappeler en quelques mots ses titres au souvenir de ses contemporains.

René-Dieudonné DENNE-BARON ne démentait point son origine. Né à Paris le 1er novembre 1804, il était fils de Pierre-Jacques-René Denne-Baron, charmant poëte, mort le 5 juin 1854, auteur d'*Héro et Léandre*, traducteur des *Élégies* de Properce, des *Odes* d'Anacréon, et d'un grand nombre d'odes, dithyrambes, ballades et autres pièces insérées dans divers recueils. Sa mère s'occupait également de littérature, et l'on a d'elle l'*Alexis* et la *Pharmacopée* de Virgile, traduits en vers, plusieurs romans et des pièces de poésie.

Entraîné par son goût pour la musique, et vivant, grâce à la fortune considérable de son père, au milieu des artistes et des écrivains les plus célèbres de l'Empire, Dieudonné DENNE-BARON étudia beaucoup cet art et reçut les conseils de Cherubini. Des morceaux de musique religieuse qu'il fit exécuter dans quelques-unes des églises de Paris, des romances dont plusieurs eurent d'assez grands succès dans les salons, furent ses premières productions. Il écrivit ensuite des airs et des morceaux d'ensemble pour diverses pièces jouées au théâtre du Palais-Royal, notamment pour *Vert-Vert*, *Hog le Charpentier*, l'*Alcôve*, etc. C'est lui qui, en 1847, fut chargé d'écrire, pour l'ouvrage intitulé *Patria*, une *Histoire de la Musique en France*; mais ce travail ne formait que le programme d'un autre plus considérable, pour lequel il recueillait chaque jour des matériaux, et que nous savons être assez avancé. Il donna en outre un aperçu général de l'art musical dans l'*Enseignement élémentaire*, de nombreux articles dans le *Ménestrel*, l'*Univers musical*, la *Gazette musicale critique*, la *Revue de Musique sacrée*, et autres recueils périodiques.

MM. Firmin Didot lui confièrent la rédaction de tous les articles concernant les musiciens, dans leur *Nouvelle Biographie générale*, et l'on sait avec quel soin DENNE-BARON s'est acquitté de cette tâche. Parmi les productions musicales de notre regretté collaborateur, nous citerons : une *Messe* à grand chœur et orchestre; — *O quam suavis*, pour voix de basse avec accompagnement d'orgue, violoncelle obligé et contrebasse; — *O salutaris Hostia*, pour solo et chœur; — Hymne à grand chœur; — des Chœurs à quatre voix, écrits pour l'orphéon; — une Marche religieuse, pour orchestre; — *Protège toujours nos amours*, barcarolle; — *Notre-Dame de Bon-Secours*, nocturne à deux voix; — Aubade avec chœurs; — Marche solennelle pour orgue; — Morceau d'orgue pour Élévation; — *O salutaris* à trois voix et orgue; — et enfin un *Kyrie* dont quelques jours avant sa mort il avait corrigé la dernière épreuve, et que bientôt nos lecteurs apprécieront.

Enfin on doit à DENNE-BARON : *Mémoires historiques d'un Musicien*, *Cherubini, sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art*, Paris, Heugel, 1862, in-8° de 75 pages.

H. FISQUET.

*
* *

UNE MESSE DE CHERUBINI EXÉCUTÉE A SAINT-EUSTACHE.

Dimanche 5 novembre, à l'occasion de la fête de Saint-Eustache, on a exécuté, dans l'église de Paris consacrée à ce saint martyr et à ses compagnons, la messe composée par l'illustre Cherubini pour le sacre de Charles X. « Lorsque cette messe, dit « M. Fétis, fut répétée dans une des salles des « *Menus-Plaisirs*, il n'y eut qu'un cri d'admiration « parmi ceux qui assistaient à la séance. On ne pouvait se persuader qu'un homme de soixante-cinq « ans eût pu trouver en abondance des idées si « jeunes et si fraîches. Hummel, qui était auprès de « Cherubini, s'écria dans un transport d'enthousiasme : *C'est de l'or, que votre messe !* Hummel, « grand amateur de ce métal, ne croyait pas pouvoir « faire un éloge plus complet. »

A Saint-Eustache, l'exécution de ce chef-d'œuvre a été parfaite, mais tronquée, car on a remplacé le *Credo* de Cherubini par le plain-chant de Dumont, ce qui a permis à un chantre de déployer sa belle voix de basse, et à l'organiste de faire entendre un chromatique accompagnement en harmonie moderne avec un magnifique coup de tonnerre au verset : *Et homo factus est*. Décidément, l'orage est en grande faveur auprès de nos plus célèbres organistes (les hommes célèbres font toujours du bruit) et le tonnerre substitué à la salutation angélique nous semble une heureuse idée. On a fait aussi beaucoup de tapage au *Domine salvum fac imperatorem nostrum* Nāpŏlĕōnĕm *(sic)*, surtout aux mots : *et exaudi nos*, absolument comme si une bande de forcenés escaladaient le ciel et prenaient le bon Dieu à la gorge

[1] Un retard *involontaire* dans la publication de ce numéro nous a permis de parler de certains faits qui appartiennent au mois de novembre. — E. REPOS.

pour lui demander en hurlant *la bourse ou la vie!* Il va sans dire que Cherubini n'est pour rien dans cette manière d'accentuer le latin et de prier Dieu. Somme toute cependant, la séance du 5 novembre 1865, a été fort édifiante : Les fidèles de Saint-Eustache étaient d'un admirable recueillement ; il n'y avait point là de curieux qui assistaient à un concert : tous priaient avec la sublime musique de Cherubini ! Les exécutants eux-mêmes comprenaient qu'ils étaient dans une église, et ils ne mériteraient pas l'ombre d'un reproche si, avant la messe, ils eussent accordé leurs instruments, non dans le sanctuaire, mais dans un local quelconque de la sacristie. La maison de Dieu n'est point faite pour des préliminaires de ce genre. Ce n'est pas en public que l'on fait sa toilette...

THÉODORE NISARD.

*
* *

DU CONCOURS DE MUSIQUE OUVERT A LOUVAIN.

Nous recevons de M. Goormachtigh, régent à l'école moyenne de Courtrai, une lettre que nous reproduisons avec plaisir, parce qu'elle contient des réflexions fort judicieuses et fort exactes.

Dans notre *Bulletin* du mois d'avril de cette année, nous avions donné le programme du concours musical en ce moment ouvert à Louvain, en exécution d'un vœu formulé par l'Assemblée générale des catholiques à Malines, dans sa session de 1864.

Notre honorable correspondant examine les conditions de ce concours et fait des observations dont les organisateurs du programme devront tenir compte, s'ils veulent obtenir un résultat sérieux.

Voici, du reste, la lettre de M. Goormachtigh :

« Monsieur le Rédacteur,

« Dans un des derniers numéros de la *Revue de Musique sacrée*, vous publiez les conditions d'un concours de composition musicale religieuse, en exécution d'un vœu formulé par la dernière Assemblée générale de Malines. Permettez-moi, Monsieur, de me servir de votre organe pour présenter quelques considérations sur les conditions de ce concours.

« La proposition que je développerai est bien simple : à mon avis, le concours n'est pas posé sur des bases assez franches, et, par là, il perd beaucoup de son utilité et met les correcteurs dans un embarras quasi inextricable.

« Un concours n'est pas une exposition. Il ne suffit pas, pour prétendre à une distinction honorifique, de venir présenter, dans un concours, une œuvre belle en elle-même, magistrale, parfaite même dans son genre. Si cette œuvre, qui réunit tant de qualités supérieures, n'est pas faite d'après les ordonnances du plan donné, elle sera mise évidemment hors de concours avec une mention honorable peut-être, mais toujours sans avoir eu les honneurs de la lutte. Une exposition, au contraire, admet tous les genres de composition, et, le plus souvent, récompense celles qui ont paru aux examinateurs faites avec adresse ou avec art, sans que l'on s'inquiète le moins du monde du genre dans lequel elles ont été travaillées. C'est ainsi qu'une exposition de dessins, de plans d'église, par exemple, récompensera par la médaille tout plan bien fait, quel qu'en soit le genre : gothique, corinthien, roman ou autre. Il n'y a pas là, à proprement parler, de priorité. Quand l'ouvrage est beau dans son genre, il est couronné par la médaille. Mais un concours suppose, lui, des conditions tracées à l'avance; et il faut que le concurrent sache, avant de se mettre au travail, quelles en sont les données et sur quelles bases on jugera son ouvrage. Sans cela, ce n'est plus concourir, c'est aller au hasard et tâtonner plutôt que marcher. Eh bien! tout en rendant hommage aux savants rédacteurs de la circulaire en question, je crois que les concurrents, après avoir été bien embarrassés eux-mêmes, vont donner encore du fil à retordre à leurs correcteurs.

« Je mets un compositeur en présence des conditions de ce concours, et je lui dis : « *Composez une messe pour quatre* « *voix avec accompagnement d'orgue, d'une difficulté* « *moyenne, et pouvant être exécutée dans les églises de* « *campagne aux grandes fêtes de l'année. Vous suivrez* « *le texte des paroles liturgiques, sans omission, altéra-* « *tion ou répétitions fastidieuses; vous ferez coïncider* « *exactement la coupe de la composition musicale avec la* « *coupe, l'accentuation et la ponctuation du texte; vous* « *exclurez d'une manière absolue les rhythmes, les* « *formes et les effets trop dramatiques appartenant au* « *théâtre.* » — Voilà les conditions qui règlent la forme de la composition musicale. — Mais, reprendra le compositeur, je ne connais pas encore, malgré vos données, l'article principal, et dans ce que vous me proposez là, je ne trouve pas le genre que je dois donner à mon œuvre. Est-ce le genre Palestrina, le genre Mozart ou le genre Rossini qui doit revêtir ces formes que renferment vos conditions? Dans chacun de ces genres, je puis les produire ou les exclure. Dites-moi quelle sera la base du jugement, et j'y conformerai le genre de mon travail.

« Je trouverais, pour moi, le raisonnement de ce compositeur parfaitement juste. On le met devant trois voies différentes, sans lui dire celle qu'il faut prendre. De là l'incertitude, l'hésitation, le renoncement. Si les trois génies que je viens de nommer jugeaient eux-mêmes les compositions du concours, à quel style donneraient-ils la préférence? Je raisonne dans la supposition que le mérite absolu soit le même dans plusieurs copies.

« On a beau dire que toutes les formes de l'art peuvent être religieuses, cela ne résout pas la difficulté. Ce n'est pas le temps de raisonner aujourd'hui sur ces formes de l'art chrétien et sur leur admission dans le temple. Il y a là beaucoup à dire; et ce niveau passé sur toutes les formes pour les rendre également bonnes et religieuses, sans aucune distinction ni préférence, n'est pas conduit, me semble-t-il, par les vrais principes de l'art chrétien. Je n'opposerai pour le moment à ces cris d'égalité générale que les lignes suivantes, que j'extrais d'un numéro de la *Revue de Musique sacrée*. Dans le même bulletin musical qui annonce le concours de Malines, je trouve l'appréciation que voici : « *Chaque fois que Palestrina sera dignement interprété,* « *il fera pâlir tous les génies passés, présents et futurs.* « *Les œuvres de cet homme immortel sont et seront tou-* « *jours l'idéal de ce grand style religieux qui élève l'âme* « *au-dessus des choses terrestres, et l'identifie en quelque* « *sorte avec la splendeur même de Dieu, beauté toujours* « *ancienne et toujours nouvelle. Nous voudrions que tous* « *les membres du clergé français pussent entendre les* « *belles compositions de Palestrina, le maître des* « *maîtres, ce chantre si pieux, dont chaque note était une* « *prière prononcée d'une voix émue au pied du cru-* « *cifix! Oh! alors la restauration de la musique reli-* « *gieuse deviendrait chose facile! On aurait honte de* « *donner l'hospitalité dans nos sanctuaires à tant de* « *productions frivoles, misérables ou ridicules que l'on* « *décore du beau nom de musique sacrée, et qui sont* « *indignes de fixer l'attention de tout homme qui se res-* « *pecte.* » — C'est M. Théodore Nisard qui parle ainsi.

« Il faut donc l'avouer, tous les artistes ne pensent pas de même en cette matière; mais alors, où est la base de la correction, et pourquoi ne pas la faire connaître? En outre, que n'y a-t-il pas à reprendre dans le vague et les doutes de ces conditions? Qu'est-ce qu'un *effet dramatique* n'appartenant pas au théâtre, et un *effet dramatique appartenant au théâtre?* Le premier, dans ce système d'égalité dont je parlais tantôt, appartiendra-t-il à l'église? On n'oserait guère le penser; mais pourquoi cette distinction entre le dramatique appartenant au théâtre et un autre dramatique?

« Et puis, il y a là un adverbe de quantité que la logique et le raisonnement ne peuvent analyser. Comprend-on un rhythme, une forme et un effet *trop* dramatiques? Quand donc la mesure sera-t-elle comble? Où commencera le *trop?*

« Il faut donc en conclure, et ici perce clairement cette tendance que l'on veut bien appeler le progrès de l'art chrétien, il faut en conclure, dis-je, que l'on est encore dans l'art chrétien et dans l'expression de la pensée religieuse, quand on produit des chants n'excluant que l'*excès* des rhythmes, des formes et des effets dramatiques appartenant au théâtre. De là, le drame est permis à l'église; on lui donne un passeport, et s'il ne va pas jusqu'à dépasser les limites des rhythmes, des formes et des effets du théâtre, on l'y laissera en paix jouir de son nouveau droit de cité.

« Je ne sache pas que les artistes du congrès admettent ces conclusions, qui découlent toutefois légitimement des prémisses.

« On a d'ailleurs prévu l'écueil au congrès même. Quand

il s'est agi du concours d'orgue proposé par le savant professeur Devoght, on a eu soin de mieux préciser. Voici quelques préliminaires des conditions de ce concours : « *La beauté résulte de la concordance parfaite et de l'ensemble harmonieux qui ramène tous les détails à l'unité de style ou d'effet... Le goût réprouve tout son d'orgue, avant, pendant ou après le chant liturgique, qui serait de nature à troubler l'ensemble des tendances de ce chant, et par conséquent proscrit et condamne tout prélude, tout verset ou toute autre fantaisie d'un style ou d'un mode étranger au mode et au style du chant de l'office.* »

« Pourquoi ne pas oser pour le chant ce que l'on fait pour l'orgue? Les rhythmes et effets dramatiques que l'on admet dans les compositions seront-ils, eux, en harmonie avec les chants liturgiques de la Préface, du *Pater*, etc.?

« Je ne puis pas citer tout ce que l'on a dit de bon à propos de ce concours d'orgue; mais en voilà assez pour dire que, par ces décisions si contradictoires, on se perce de sa propre épée.

« Il en résulte, en fin de compte, que les conditions du concours de composition musicale ne sont ni franches, ni claires. On essaie, en n'adoptant aucun système, de ne blesser personne. C'est plus commode, mais pas si sûr.

« Je ne saurais terminer sans manifester un certain regret d'avoir à combattre sur ce terrain des amis que j'estime et que je respecte, et dont je connais le généreux dévouement et les plus droites intentions. L'amitié ne nous oblige point à partager toutes les mêmes idées et à n'avoir qu'une vue commune; et si quelque chose peut la troubler, ce n'est certes pas un échange familier d'explications franches. Si telle n'avait point été ma pensée, je me serais bien gardé de me mêler d'une discussion qui, de bénigne et d'utile, deviendrait, au milieu d'orages et de violence, de la plus complète stérilité.

« Agréez, Monsieur, mes salutations sincères.

« GOORMACHTIGH,

« *Régent à l'École moyenne de Courtrai.* »

*
* *

Les observations de M. Goormachtigh ne sont pas les seules qui aient été faites à l'occasion du concours ouvert à Louvain, comme le prouve la lettre suivante que M. X. Van Elewick, secrétaire du congrès de musique religieuse de Belgique, vient d'adresser au rédacteur en chef du journal *Le Monde* :

« Monsieur,

« Différents compositeurs, prêtres et laïques, me posent des questions relativement au concours de musique sacrée dont le journal le *Monde* a publié le programme à deux reprises. Permettez-moi de me servir de votre obligeant intermédiaire pour répondre à ces questions.

« Le concours se compose d'une messe à quatre voix avec accompagnement d'orgue, et d'un motet libre.

« On demande :

« 1° Si les paroles de l'Offertoire sont au choix des concurrents? Réponse : Oui; mais il faut que l'Offertoire, comme les autres numéros de la messe, soient écrits dans des proportions acceptables pour les maîtrises de campagne.

« 2° La Messe devant servir spécialement aux paroisses rurales, est-il permis d'écrire la partie d'orgue pour pédales séparées? Réponse : Oui. Une église de campagne bien dotée peut posséder un orgue avec pédales séparées.

« 3° Qu'entend-on par *accompagnement spécial?* Cela signifie que la partie d'orgue, ainsi que le dit le programme, ne doit point consister purement et simplement à doubler le quatuor chantant.

« 4° Que veut dire le mot *motet libre*, pour un salut du Très-Saint Sacrement? Nous entendons par là que le choix des paroles est abandonné au concurrent. Mais, à la différence de l'Offertoire de la messe, ici le compositeur n'aura pas à se placer au point de vue des églises de campagne. Tout morceau, quelles qu'en soient les proportions vocales et instrumentales, serait reçu, pourvu, bien entendu, qu'il ne fût pas trop long. — L'orchestre n'est pas interdit pour la composition de ce motet.

« 5° Dans quel but le congrès détermine-t-il que la messe doit pouvoir être chantée à la campagne? 1° Parce que ces maîtrises sont dépourvues de morceaux adaptés à leurs moyens d'interprétation; 2° parce que nous demandons la preuve d'une certaine maturité dans le talent. Tout compositeur ne sait point écrire pour une paroisse rurale. Autre chose est avoir à sa disposition les mille ressources vocales et instrumentales qu'offrent les villes, avoir, en d'autres termes, le chant libre pour ses inspirations, — et ne pouvoir écrire, comme c'est ici le cas, que pour des chanteurs ordinaires et un public incapable de comprendre les artifices de la grande science harmonique.

« Enfin 6°, on demande s'il est indispensable que les concurrents possèdent l'ouvrage que je publie en ce moment sur la musique sacrée, en collaboration avec M. le chanoine De Vroye, de Liége, président du Congrès? Réponse, Nullement. Ce livre contient les comptes-rendus sténographiés des trois Congrès de musique religieuse (Malines, 1863 et 1864, Paris, 1860). La deuxième partie est consacrée à la législation de l'Eglise sur la matière : Concile de Trente, Cérémonial des évêques; extraits du Missel romain, les décisions de la Congrégation des Rites, Encyclique de Benoît XIV, usages et règlements du diocèse de Rome, mandements de NN. SS. les Évêques de Belgique. Tous ces documents seront utiles, mais non indispensables. Le Programme du concours contient suffisamment d'instructions pour MM. les concurrents.

« Veuillez agréer, etc. X. VAN ELEWICK,

« *docteur ès-sciences, à Louvain.* »

*
* *

PIE IX ET L'ART MUSICAL.

(M. Charreire et M. Kunc).

Dans le courant du mois de juillet dernier, M. Charreire, organiste et maître de chapelle de la cathédrale de Limoges, avait adressé à notre Saint-Père le Pape une cantate avec accompagnement à grand orchestre.

A ce pieux et filial hommage était jointe une lettre à Son Éminence le cardinal Antonelli, dans laquelle Monseigneur l'Evêque exposait tous les services rendus à la cathédrale et au diocèse de Limoges par le savant artiste.

En répondant à Sa Grandeur Mgr. l'Evêque de Limoges, Son Eminence annonce que le Saint-Père, ayant daigné prendre en considération les mérites et les services de *l'illustre maëstro* de la cathédrale de Limoges, lui confère *l'ordre du Mérite.*

La lettre adressée à Monseigneur en renfermait aussi une du cardinal Antonelli à M. Charreire, avec un écrin contenant une médaille d'or suspendue à un ruban aux couleurs pontificales.

Tous les amis de l'art religieux applaudiront avec nous à une distinction si méritée et si glorieuse à cause de la noble source d'où elle émane; tous seront aussi reconnaissants envers un prélat, de la haute protection dont il honore le savant organiste et l'habile maître de chapelle dont les exécutions liturgiques donnent tant d'éclat aux offices de la cathédrale de Limoges.

*
* *

On lit dans un journal religieux du 4 septembre dernier :

« Aujourd'hui nous pouvons mentionner une nouvelle lettre de Pie IX, qui révèle encore le sentiment de haute protection pour l'art chrétien, s'exprimant non plus par la peinture et par la sculpture, mais par la musique. Cette lettre, écrite de Castel-Gandolfo, le 8 août 1865, a été adressée à M. Aloys Kunc, organiste de l'église du Jésus, à Toulouse, et auteur de différentes compositions musicales. Le Souverain-Pontife loue le zèle de ce jeune artiste pour le chant religieux, et le soin

« qu'il a mis en particulier à célébrer l'auguste sa-
« crement de l'Eucharistie ; et, pour ne pas laisser
« dormir, silencieuses dans son cabinet, les œuvres de
« cet excellent artiste, Sa Sainteté a daigné les faire
« remettre Elle-même à une réunion de pieux jeunes
« gens, chargée de les interpréter. Ce sera évidem-
« ment pour M. Aloys Kunc une des meilleures ré-
« compenses qu'il puisse ambitionner. »

On sait combien fécond et combien considérable est le talent de M. Kunc, comme compositeur et comme organiste ; on connaît ses œuvres déjà nombreuses et son beau recueil intitulé *Corona sacra* en cours de publication. Tous les amis de l'art se réjouiront donc de l'honneur dont il vient d'être l'objet de la part de l'Auguste et bien-aimé Vicaire de Jésus-Christ.

Si nos informations sont exactes, M. Aloys Kunc recevrait bientôt du Souverain-Pontife un gage plus éclatant encore d'encouragement et de haute sympathie. Au nom de l'art, nous le désirons de tout notre cœur.

TH. N.

* * *

JEAN-SÉBASTIEN BACH.

Au nombre des immortels génies que l'art musical placera toujours aux premiers rangs, il faut sans contredit citer Jean-Sébastien Bach (1685-1750). Comme organiste et comme virtuose, personne après lui ne l'égalera. Ses compositions offrent une originalité soutenue, un style élevé, une teinte mélancolique, des mélodies quelquefois bizarres, mais toujours sublimes, une harmonie aussi hardie qu'étonnante. Souvent on dirait qu'il choisit à plaisir des sujets ingrats ou baroques ; peu à peu le génie de Bach souffle sur ces espèces d'ossements desséchés, les anime, les vivifie et les embellit enfin des charmes les plus inattendus et les plus séducteurs. Les ouvrages de cet artiste incomparable n'étaient qu'un badinage sous ses doigts ; mais les plus habiles organistes les considèrent avec raison comme des études d'une très-grande difficulté, surtout si on les joue dans le mouvement rapide que Bach leur donnait. Cependant, toutes les productions de cet incomparable maître n'offrent pas des difficultés d'exécution qui doivent les faire exclure des études sérieuses et classiques : il en est beaucoup même que les élèves et les organistes ordinaires peuvent aborder avec fruit et avec plaisir. Il s'agit d'opérer en leur faveur un *intelligent* triage dans les richesses du trésor que nous a laissé Jean-Sébastien Bach, et c'est ce que vient de faire M. Joseph Franck, organiste du grand orgue de l'église d'Auteuil, près de Paris, dans deux recueils dont nous sommes les éditeurs et que nous mettons en vente dès aujourd'hui.

Le premier a pour titre : *Choix de douze Préludes et de douze Fugues* (des plus faciles) *de J.-S Bach, transcrits et réduits pour harmonium*, 1 beau volume grand in-8° Jésus de 146 pages, prix : 8 francs.

Le deuxième est un *Recueil de dix Préludes et de dix Fugues* du même auteur, *pour orgue et avec pédales obligées*, un beau volume de 152 pages du même format et du même prix.

Nous mettons aussi en vente une autre collection due à la plume de M. Joseph Franck : c'est un recueil de motets du XVI[e] siècle, transcrits avec accompagnement d'orgue. Les maîtres dont on met ici les chefs-d'œuvre en relief, sont Ramos, Févin et Peñalosa. — L'ouvrage contient 41 pages et coûte 4 fr.

* * *

UN NOUVEL OUVRAGE SUR ROME.

Rome vengée ou la Vérité sur les Personnes et les Choses, par Mgr Bernardin Gassiat, protonotaire apostolique, docteur en théologie et en droit canon, — tel est le titre d'un beau volume in-12 de XXIII — 405 pages, qui ne manquera pas de fixer l'attention des lecteurs catholiques (1).

L'ouvrage est divisé en quatre livres. Le premier traite du sacerdoce à Rome ; le second, de l'aspect moral de Rome ; le troisième aborde cette question : *Le peuple romain est-il malheureux ?* Le quatrième enfin retrace la physionomie des Romains dans les divertissements, dans quelques usages et dans la politique.

Comme on le voit : Mgr Gassiat ne pouvait donner au public une œuvre littéraire plus palpitante d'actualité.

Au point de vue où nous sommes ici placé, n'oublions pas de dire que le savant auteur a consacré tout un chapitre, (le cinquième du deuxième livre, pp. 186—202), à la musique et au plain-chant dans la Ville Éternelle. Nous n'admettons pas toutes les appréciations musicales de Mgr Gassiat, mais nous reconnaissons volontiers que les faits qu'il cite sont intéressants sous le rapport de l'art.

* * *

LE NOUVEL ORGUE DE SAINT-GERMAIN-L'AUXERROIS.

Le 21 novembre a eu lieu l'inauguration du grand orgue de l'église impériale de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris. Cet orgue a été reconstruit par MM. Merklin-Schützc, célèbres facteurs à Paris et à Bruxelles. Cet instrument est tel qu'on pouvait l'espérer d'une maison aussi distinguée dans l'art de construire les orgues.

La cérémonie a été brillante. La société *Armand Chevé*, sous la direction de M. Armand Chevé, a fait entendre des chœurs fort bien dits. M. Frédéric Viret, maître de Chapelle de la paroisse et l'un des meilleurs compositeurs de musique religieuse de notre époque, a dirigé plusieurs extraits de sa précieuse collection des Psaumes de David traduits en vers français par M. de Moreuil, et mis en musique pour quatre voix d'hommes avec accompagnement d'orgue par l'habile maître de chapelle, sous le titre de : *Chants du Psalmiste* (2). M. Vast, organiste titulaire de Saint-Germain-l'Auxerrois, M. Renaud de Vilbac, grand prix de Rome et organiste de Saint-Eugène de Paris, et M. Ed. Hocmelle, organiste de la chapelle du Sénat et de l'église de Saint-Philippe-du-Roule de la même ville, ont fait tour à tour et brillamment valoir l'instrument reconstruit par MM. Merklin-Schütze et compagnie.

* * *

M. RAHN ET L'ENSEIGNEMENT DE L'HARMONIE.

M. Bernardin Rahn dont un grand nombre de nos lecteurs ont entendu parler, continue avec un zèle vraiment louable son cours de vulgarisation de la

(1) En vente à notre librairie, rue Bonaparte, 70. Prix *franco :* 3 fr.

(2) Paris, chez l'éditeur de cette *Revue*.

science musicale : harmonie, composition, analyse, transposition, accompagnement, tout marche de pair dans l'ingénieux et nouveau système de ce professeur. Après avoir prouvé par de nombreuses séances gratuites, données à son domicile, rue Neuve-Bossuet, 26, à Paris, que sa méthode d'enseignement n'est point une illusion, M. Rhan vient de prendre un moyen qui, selon nous, contribuera puissamment à propager ses idées : il a fondé un journal qui paraîtra le 10, le 20 et le 30 de chaque mois par livraisons de huit pages grand in-8°, sous le titre de *Leçons de Composition musicale*. Nous avons sous les yeux le premier numéro de cette intéressante publication, c'est-à dire, la première leçon du maître. L'exposé des principes, avec des exemples à l'appui, conduit l'élève, dès cette première leçon, à pouvoir composer l'accompagnement d'une mélodie qui termine la livraison. On peut s'adresser à l'auteur pour la correction des devoirs : il suffit pour cela de détacher de chaque leçon le feuillet sur lequel le devoir est inscrit, d'y mettre son adresse, et de l'envoyer à l'auteur *franco* par la poste.

*
* *

QUELQUES MOTS SUR UN ALMANACH MUSICAL.

L'éditeur Alfred Ikelmer, vient de mettre en vente un *Almanach illustré chronologique, historique, critique et anecdotique de la Musique* (1 vol. de 112 pages in-12). Malgré son titre agaçant à lire, cet ouvrage comble une lacune et réalise une excellente idée littéraire. Outre le calendrier obligé, l'*Almanach de Musique* donne les faits qui, de septembre 1864 à septembre 1865, concernent les théâtres, les auditions particulières, les concerts, l'enseignement musical, les écoles de musique de nos départements, les conférences musicales, la bibliographie de la musique, l'Institut de France, la Chapelle-musique de l'Empereur, les Associations et Sociétés diverses, la nécrologie des artistes, des anecdotes et des annonces. On y trouve deux petits morceaux de musique, et les portraits de Meyerbeer et de Dietsch. Malheureusement, la partie bibliographique et la nécrologie de l'*Almanach* sont excessivement incomplètes; on pouvait faire beaucoup mieux, et nous espérons que l'on fera mieux pour l'année prochaine. La musique religieuse y est pour ainsi dire oubliée. Quant aux *Variétés, Nouvelles* et *Faits divers*, il y a des choses instructives ou amusantes qui doivent se trouver dans un *Almanach*, mais il y en a d'autres qui ne devraient se trouver nulle part. Citons quelques exemples pour prouver la légitimité de cette dernière assertion. On connaît les immenses travaux de M. Fétis, et notamment sa *Biographie universelle des Musiciens* dont le tirage de la deuxième édition en huit volumes in-8° vient d'être terminé chez Didot. A coup sûr, M. Fétis n'a point le privilége de l'infaillibilité : il peut se tromper et s'est trompé; mais son Dictionnaire n'en reste pas moins l'une des œuvres historiques les plus considérables du XIXe siècle, *quoi qu'on dise* et *quoi qu'on fasse*. Or, n'est-il pas déplorable de lire, dans un *Almanach*, que ce Dictionnaire est COMIQUE et DROLATIQUE ? Il est permis de ne pas aimer l'érudition et les patientes recherches de la science, car

« Non licet omnibus adire Corinthum, »

mais rien n'autorise et tout condamne cet inqualifiable mépris de l'un des plus beaux ouvrages des temps modernes. Est-ce ainsi que l'on prétend, par des opuscules populaires, vulgariser l'instruction et répandre l'amour de l'étude?

Et puis, à quoi bon parler d'un prospectus qui, cette année, sous prétexte d'annoncer un journal de musique religieuse *dansante* intitulé : *la Therpsychore pieuse*, ne contenait qu'une critique peu chrétienne et fort injuste des œuvres d'un excellent compositeur actuel dont on parodiait la musique pour la rendre ridicule? L'auteur de cette perfidie s'est caché sous le nom de « Marius-Eléonore Bonafous, *chef d'orchestre du Casino champêtre et serpent de la confrérie des Pénitents bleus de Carpentras*. » Il ne serait pas cependant impossible de soulever le voile qui cache ce pseudonyme. Nous demanderons enfin à l'*Almanach de la Musique* pourquoi il semble tourner en ridicule la noble résolution qu'a prise Fr. Liszt, le grand artiste, en se vouant à la vie sacerdotale?

*
* *

ROUGET DE LISLE ET LA MARSEILLAISE.

On lit dans le *Ménestrel*, numéro du 15 octobre courant :

« Sous le titre : *La Vérité sur la paternité de la* « *Marseillaise*, que M. Fétis ne dispute plus aujour- « d'hui à J. Rouget de Lisle, pour la musique ni pour « les paroles, une brochure vient d'être publiée par « M. A. Rouget de Lisle, relevant tous les faits et « renfermant toutes pièces et documents à l'appui. « Cette brochure est illustrée non-seulement de mu- « sique, mais aussi d'un bois représentant l'auteur « de la *Marseillaise*, d'après le médaillon en marbre « de David d'Angers (1829). Après avoir parcouru ce « très-intéressant travail, on ne peut qu'en regretter « le tirage spécial et réduit à cent exemplaires nu- « mérotés. Ce sont là des faits que tout le monde « aimerait à connaître et à consulter. »

*
* *

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS ET MEYERBEER.

Samedi 21 octobre, a eu lieu à Paris, sous la présidence de M. Ambroise Thomas et au Palais de l'Institut, la séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts. Suivant l'usage, le président a ouvert la séance par la lecture du Rapport énumérant les prix décernés et les sujets à mettre au concours pour 1866 et 1867.

Après ce Rapport, M. Beulé, nouveau secrétaire perpétuel de l'Académie, a prononcé l'*éloge de Meyerbeer*. De l'aveu de tous, cet éloge a été l'événement du jour. Il est impossible de louer un immortel génie avec plus de pudeur, plus de réserve et plus de noblesse. Après tout ce qui a été écrit sur Meyerbeer, M. Beulé a su être neuf, entraînant et sublime. L'*Illustration musicale* réserve une place d'honneur à l'auteur de *Robert le Diable* et de l'*Africaine :* elle n'oubliera point que la plume de M. Beulé a été, en cette circonstance, aussi délicatement habile que le ciseau de Benvenuto Cellini, et elle fera d'heureux emprunts au Cellini moderne.

*
* *

STRADELLA ET LES CONTARINI.

M. P. Richard, de la Bibliothèque impériale de Paris, vient de commencer une très-importante Étude

sur *Stradella et les Contarini.* Aussitôt que ce travail aura été complètement livré au public, nous en ferons connaître les conclusions, qui intéressent tout à la fois la biographie musicale et l'art des musiciens. Bien des erreurs accréditées seront mises à néant, grâce aux savantes recherches du docte bibliothécaire. Il s'agit de remplacer, par l'histoire *vraie*, le roman dont tous les biographes ont entouré la mémoire de celui qu'on regarde comme l'auteur de l'*Aria di Chiesa* (*Pietà, Signore*), qui a fait le tour du monde musical. Nous nous acquitterons de cette tâche intéressante dans le prochain *Bulletin*.

*
* *

LA CHRONIQUE MUSICALE.

Le journal qui porte ce titre, et qui en est à son *dix-neuvième* numéro, continue, par sa bonne rédaction, à mériter la sympathie des amis de la musique. Il y a là beaucoup de verve et d'esprit. Les rédacteurs ne se proposent point d'une manière spéciale l'art religieux, mais ils ne l'excluent point systématiquement de leur programme, qui est plutôt mondain, dans le sens honnête du mot, bien entendu. Leur publication peut recevoir l'hospitalité dans les familles, et répond parfaitement au but des personnes qui désirent savoir ce qui se passe dans le domaine *général* de l'art. Nous avons eu l'occasion d'en donner à nos lecteurs un extrait fort intéressant : il est toujours utile de faire connaître et de propager les bonnes choses, sauf à dire qu'on les a extraites de tel ou tel ouvrage périodique. Nous aimons le plain-chant, l'orgue, la musique religieuse et sévère, les recherches d'érudition, les monuments de l'art antique; mais les hommes qui s'attachent à défendre les bons principes de l'art moderne, tout en racontant ce qui se passe chaque jour dans le monde musical actuel, ne nous inspirent et ne peuvent nous inspirer aucun sentiment de jalousie. L'art a de vastes horizons, et un seul regard ne peut les embrasser tous avec un égal succès. Nous avons choisi pour objet tout particulier et tout exclusif de nos affections l'art catholique; laissons à d'autres le soin de défendre loyalement ce qu'il y a d'utile et d'instructif dans l'art considéré à un point de vue moins austère. Notre sympathie est acquise indistinctement à tous ceux qui, en musique, veulent le beau, le bon et le vrai. Nous ne demandons que la réciprocité des sentiments.

*
* *

NIEDERMEYER ET SES ANCIENS ÉLÈVES.

« Une solennité touchante, dit M. Hector Rebatoll, réunissait, le jeudi 31 août, dans l'église Saint-Michel des Batignolles, une assistance nombreuse et choisie.

« Plus de quatre-vingts chanteurs, pour la plupart solistes des églises de Paris, exécutaient, sous la direction de M. Armand Bollaert, la messe en *si* mineur de Niedermeyer.

« Voici quel était le motif de cette fête : Les anciens élèves de l'École de musique religieuse, fondée par Niedermeyer, accomplissaient le vœu qu'ils avaient fait entre eux, en 1855, de se retrouver ensemble, à dix ans de là.

« M. Charles Magner, organiste de Sainte-Clotilde et ancien élève de l'École, prévint ses camarades que le délai fixé expirait le jeudi 31 août; il leur rappelait leur promesse. En même temps, MM. Armand Bollaert, maître de chapelle de l'église Saint-Michel, et Emile Pessard, le brillant rival du grand prix de Rome de cette année, tous deux anciens élèves de l'École, s'occupaient d'assembler les éléments nécessaires à l'exécution de la messe de Niedermeyer, et, pour mieux honorer la mémoire de leur digne maître, ils faisaient appel à la publicité des journaux. La presse tout entière leur ouvrit ses colonnes avec l'empressement qu'elle aime à mettre au service des bonnes actions et des bonnes pensées.

« Les élèves convoqués vinrent presque tous des différents points de la France. Plusieurs, sans être arrêtés par la modicité de leurs appointements, entreprirent un voyage coûteux, pour faire honneur à leur parole.

« On remarquait entre autres :

MM. Imbert, organiste de la cathédrale de Rennes, Plantefèbre, maître de chapelle à Cognac; Ungerer, organiste de Saint-Jean-de-Maurienne; Delangle, maître de chapelle de Chartres; Vasseur, maître de chapelle de Versailles; Pilinski, professeur; Rimbaud et Lechapelier, de l'Orphéon de Paris, etc., etc.

« L'exécution de la messe a été irréprochable. M. Amand Bollaert, qui conduisait les chœurs, s'est fait entendre dans le *Kyrie*. Ce jeune homme, que la nature a doué d'une voix de contralto remarquable, a chanté en véritable artiste; on aurait désiré l'entendre encore, mais un sentiment de délicatesse lui a fait céder la place à MM Kœnig et Portehaut de l'Académie Impériale de musique, lesquels, en qualité d'amis de Niedermeyer, avaient voulu prêter leurs concours à cette solennité.

« M. Kœnig a fort bien interprété l'*O Salutaris*. M. Portehaut a dit le *Pater noster* de Niedermeyer, une fort belle œuvre, d'une manière qui a fait impression sur l'assemblée.

« Mentionnons aussi M. Thévenard, soliste de l'église Saint-Michel, qui a chanté le *Credo* de Dumont. Cet artiste possède une voix de basse magnifique et un grand sentiment religieux.

« M. Charles Magner, l'habile organiste de Sainte-Clotilde, tenait l'orgue et s'est conformé exactement aux traditions du maître; enfin, M. Emile Pessard chargé de jouer le morceau de sortie, a su, avec autant d'habileté que d'à-propos, ramener, au milieu de son improvisation, le chant du *Pater noster*.

« Cette heureuse idée faisait à la fois honneur à l'auteur de l'œuvre, au chanteur qui venait de la traduire et à l'improvisateur. C'était terminer dignement une intéressante cérémonie. »

*
* *

LE PLAIN-CHANT CHEZ LES FRÈRES DE LA RUE OUDINOT.

Tous ne savent pas que la Maison-Mère des Frères des Ecoles Chrétiennes se trouve rue Oudinot, à Paris. C'est là le siége de la direction générale de cette armée de modestes, mais si utiles instituteurs des enfants du peuple; c'est là qu'ils se forment sous le regard de Dieu; c'est de là qu'ils partent, comme d'une ruche d'abeilles, pour aller butiner le miel des jeunes intelligences du monde entier. On les nomme les Frères *ignorantins*; mais ils rachètent cette ridicule injure par beaucoup plus de science solide que n'en ont eux-mêmes leurs ingrats insulteurs. En fait d'art musical religieux, par exemple, la Maison de la rue Oudinot

peut être considérée comme un sanctuaire où l'œuvre de saint Grégoire est vénérée avec amour. Là, le plain-chant romain de Digne s'exécute d'une manière remarquable, sous la direction du Frère Pierre. Il n'y a pas d'églises à Paris où l'office soit mieux chanté, où le plain-chant soit mieux compris, où la mélodie liturgique soit plus élégamment phrasée. L'organiste, Frère Abondis, seconde puissamment l'harmonieux ensemble des chants du culte : c'est un artiste austère et grave, qui fait toujours prier l'orgue. Il accompagne le plain-chant avec l'harmonie moderne; c'est le seul reproche qu'on puisse lui adresser, mais qu'il peut ne plus mériter lorsqu'il le voudra, car il est peu d'artistes qui, à notre connaissance, soient plus capables que lui de tenir l'orgue, dans le sens catholique et religieux du mot. On parle beaucoup des moyens d'améliorer l'exécution de la musique sacrée : ce moyen est tout trouvé; les Frères de la Doctrine Chrétienne le possèdent, et les élèves qu'ils forment dans le calme et la prière, en quittant la Maison-Mère pour se rendre au poste qui leur est réservé, iront bientôt répandre partout les saines doctrines de l'art de saint Grégoire et de l'art de Rinck. Patience donc !

*
* *

LA FRANCE PONTIFICALE.

Cette précieuse collection s'achève avec la maturité qui convient aux grands monuments littéraires. Les bénédictins nouveaux doivent travailler comme les bénédictins anciens, leur unique modèle : l'érudition profonde et sincère procède toujours avec une sage prudence, et ne se livre au public que lorsqu'elle est sûre d'avoir épuisé les recherches et rendu parfaite chaque partie de l'œuvre qu'elle s'est imposée. Les lecteurs de *La France pontificale* comprendront sans peine que cette publication est des plus sérieuses, et, qu'à ce titre, l'auteur a le droit de compter sur leur indulgence. Il faut que la traduction de la *Gallia christiana* soit un monument, et l'on peut dire aujourd'hui que M. H. Frisquet tient noblement sa promesse. Aux volumes parus on doit maintenant ajouter celui qui concerne les diocèses de Sens et d'Auxerre (1), et que nous mettons en vente. Dans quelques semaines, le tome deuxième du diocèse de Sens (800 pages environ) sera également livré au public.

*
* *

LES SOUVENIRS D'UN PRÉDICATEUR.

Voici une excellente publication que va donner au public un excellent prêtre. L'auteur, M. l'abbé François Descosse, chanoine honoraire et docteur en théologie, rue de l'Église, 29, aux Batignolles-Paris, se propose de faire paraître, par cahiers détachés, une série de *sermons, discours, conférences, prônes, homélies, allocutions* et autres sujets de doctrine ou de morale religieuse. — Le premier cahier sera mis en vente du 10 au 30 décembre prochain, et, tout en faisant connaître l'objet et le plan de la publication, contiendra un sermon sur le *saint nom de Jésus*. — Nous avons lu ce travail qui, très substantiel, solidement pensé et écrit avec une élégante simplicité, renferme des matériaux assez nombreux pour fournir, sur le sujet, toute une série de discours. L'entreprise si consciencieuse de M. l'abbé Descosse ne saurait être trop recommandée, et le prix en est d'ailleurs *si modique*, que tous les prêtres voudront en assurer le succès. Nous le désirons vivement.

(1) Près de 500 pages; prix pour les abonnés à la collection entière, 5 fr., et 8 fr. pour le volume séparé.

*
* *

L'HYMNE DES MARINS.

« Les marins, dit M. Armand Gouzien dans *Le Ménestrel*, ont aujourd'hui leur hymne religieux, et c'est l'abbé Liszt qui en a écrit pour eux la musique.

« Développant en deux belles strophes le passage de saint Ambroise : *Ex oratione de Cruce secunda*, M. Guichon de Grandpont, commissaire général de la marine à Brest, lui a fourni les paroles de cette prière, à laquelle le Pape a ajouté ces mots :

Benedicite, aquæ omnes, Domino; et omnes qui perambulant in mare benedicant Domino!

Voici ces deux strophes :

A nautis dubium quum mare scinditur,
Erigitur cito malus ab ipsis;
Cornu veliferum dat Domini Crucem
Qua pateant maris æquora rupta.

Sub signo Domini tuta periculis
Altera tunc petit ostia navis.
Sacramenti equidem tot simulacra sunt
Per mare pendula in arbore vela.

« Je laisse aux forts en version la douce satisfaction de traduire ces vers. On ne sait pas assez combien on perd son latin à faire de la critique musicale; je craindrais que la Faculté, rapportant une sentence mal rendue, ne me reprît ce parchemin que j'ai mis sept ans à tanner, et qui, si le baccalauréat n'est pas un vain leurre, doit faire ma fortune!...

« Pour la première fois, le jour de la Sainte-Eugénie, qui est aussi la patronne des pupilles de la marine, ces enfants ont chanté l'hymne nouvelle, accompagnés par l'excellente musique des équipages de la flotte.

« On sait que l'organisation de cette intéressante institution est due à l'initiative et au dévouement tout paternel de l'amiral comte de Gueydon. »

« Nous aurons plus d'audace que M. Gouzien, et nous risquerons, non pas une traduction, mais une faible imitation des deux strophes latines de M. Guichon de Grandpont :

Le navire bondit sur la mer menaçante,
La vergue se balance et plonge dans les flots,
Et la voile attachée à cette croix puissante
Pousse sur l'Océan les hardis matelots.

C'est la croix du Seigneur, symbole salutaire,
La croix qui va guider le vaisseau jusqu'au port;
Et dans l'immensité, chaque voile, ô mystère!
Est le signe vivant du vrai Dieu, du Dieu fort.

« Un tutti de l'accompagnement, de quelques mesures seulement, amène l'ensemble (3/4 *animato*) de la première strophe mineure, qui, après le deuxième vers, éclate en un *quatre temps* plein de grandeur; la deuxième strophe, dont le rhythme est calqué sur

celui de la première, est écrite en *la* majeur, et le chœur commence au dernier distique, qui se répète *allargando*.

« Enfin « l'antienne approbative » du Pape, récitée sur de solennels accords, que soulignent encore les accords plaqués de l'orchestre, termine cette hymne, où circule un grand souffle religieux, malgré la volonté, peu habituelle a Liszt, d'écrire facile. »

Pour toutes les nouvelles de cette Chronique,

BIBLIOTHÈQUE SAINTE GENEVIÈVE

E. REPOS, *Propriétaire-Gérant.*

Le Mans. — Imp. BEAUVAIS, place des Halles, 19.